LORAS COLLEGE LIBRARY
LORAS COLLEGE LIBRARY
STAC
840.9R834
Les techniques de la critique et de l'hi
3 0051 00383 2844

Les techniques de
LA CRITIQUE
et de
L'HISTOIRE
LITTÉRAIRES

Oxford University Press
London Edinburgh Glasgow Copenhagen
New York Toronto Melbourne Cape Town
Bombay Calcutta Madras Shanghai
Humphrey Milford Publisher to the UNIVERSITY

[24-14169]

Les techniques de LA CRITIQUE et de L'HISTOIRE LITTÉRAIRES

en littérature française moderne

par

GUSTAVE RUDLER
Agrégé des lettres, Docteur ès lettres
Professeur de littérature française à l'Université d'Oxford

COLUMBIA COLLEGE LIBRARY
DUBUQUE, IOWA.
18313
MAR 16 1925

OXFORD
IMPRIMERIE DE L'UNIVERSITÉ
1923

COLUMBIA COLLEGE LIBRARY
DUBUQUE, IOWA

Printed in England

WITHDRAWN

A

MONSIEUR GUSTAVE LANSON

Du même Auteur

L'Explication française (*Principes et applications*)
(Paris, A. Colin, 3e édition)

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS . . . . . Page xiii

CHAPITRE Ier. GÉNÉRALITÉS. — LA BIBLIOGRAPHIE.

I. Généralités, 1. — Travailler de première main, 1. — Savoir lire, 2. — Les objets de la critique, 3. — Critique externe et critique interne, 5.

II. La bibliographie, 5 : Imprimés, 6. — Manuscrits, 9. — Maniement de la bibliographie, 11. — Dépouillement des documents, 12.

CHAPITRE II. CRITIQUE GÉNÉRALE. — L'HISTOIRE LITTÉRAIRE.

Définition, 14. — I. Les faits, 14. 1° Recherche des faits, 14. — 2° Critique des faits, 16. — Critique d'interprétation, 17. Critique de sincérité et d'exactitude, 20. — Les témoignages, 23 ; enquête morale, 24 ; psychologique, 25 ; historique, 27. — Conclusion, 29.

II. Les causes, 30.

III. Les lois, 34. Quelques applications, 35 ; Lyrisme, Épopée, Drame, 35 ; L'évolution psychologique et la littérature en Angleterre, 36 ; Littérature et société, 38.

CHAPITRE III. CRITIQUE D'ATTRIBUTION.

I. Définitions, 41.

II. Quelques exemples, 41. Le Paradoxe sur le Comédien, 42 ; Le Discours sur les passions de l'amour, 47 ; Le Contr'un, 52.

III. La méthode, 53. — Bibliographie, 57.

CHAPITRE IV. CRITIQUE DE RESTITUTION. — PRINCIPES DES ÉDITIONS CRITIQUES.

I. Généralités, 59.

II. Qu'est-ce que collationner, 60.

III. Ce qu'on collationne, 60.

IV. Comment on collationne, 61.

V. Sur quoi on collationne, 65.

VI. La préparation du collationnement. Bibliographie du sujet, 68.

VIII. L'ordre et les limites du collationnement, 70.

VIII. Les problèmes du collationnement, 73.

IX. La contribution des manuscrits à l'édition critique, 81.

X. La contribution des éditions à l'édition critique, 84.

XI. Le dispositif de l'édition critique, 89.

XII. Quelques éditions critiques, 91. — Bibliographie, 96.

CHAPITRE V. CRITIQUE DE RESTITUTION (*Suite*). UN PEU DE PHILOLOGIE.

Erreurs de lecture, 99. — Bibliographie, 115. — Spécimen de collationnement, 116.

CHAPITRE VI. CRITIQUE DE SOURCES.

I. Définitions, 117. — Sources et rapprochements, 117. — Qu'est-ce qu'une source ? 118.

II. Classement des sources, 119.

III. Méthode, 121. A quels indices une source se reconnaît, 121. — De la difficulté des études de sources, 121. — De la recherche des sources conçue comme une spécialité, 123 : Recherches par (*a*) genres, 123 ; (*b*) sujets, 124 ; (*c*) écrivains, 124 ; (*d*) la presse, 125 ; (*e*) les pamphlets, 125. — De la recherche ordinaire des sources, 126 : (1°) sources vivantes, 126 ; (2°) livresques, 127 : historiques, 127 ; littéraires, 128 : (*a*) recherches par le dépouillement des papiers personnels, 128 ; par carte des lectures, 128 ; (*b*) par analogie de sujets, 130 ; (*c*) par genres, 131 ; (*d*) par la presse, 131. — Objet des études de sources, 132. — Comment on dispose les études de sources, 133.

IV. Du jugement de moralité en matière de sources, 133. — Du plagiat, 135. — Bibliographie, 137.

CHAPITRE VII. CRITIQUE DE GENÈSE.

I. Définition, 140.

II. Conditions de la critique de genèse, 141. — A. Critique externe, 141 : papiers personnels, 141 ; critique de sources, 141. — B. Critique interne, 141 : les manuscrits, 142 : la critique du texte, 142 ; la datation, 143 ; la lecture, 144. — Des écrivains et des œuvres auxquels s'applique la critique de genèse, 145.

III. Méthode, 146. — A. Inventaire sensoriel, 146 ; sentimental, 148 ; idéologique, 149. — B. Points de vue de la genèse, 150. — C. Procédés d'élaboration, 151. — D. Procédés de composition, 154.

IV. Quelques études de genèse, 155. — Bibliographie, 158.

CHAPITRE VIII. CRITIQUE D'INFLUENCE. — LITTÉRATURE COMPARÉE.

I. Définitions, 159. Classement, 159. Littérature comparée, 160. Points de vue, 161. Portée et diffusion, 161.

II. Conditions et méthode de la critique d'influence, 162. — Écrivains et milieux émetteurs, 163 ; récepteurs, 164 ; leurs rapports, 165 ; moyens d'information, 165 ; matière des influences, 167 ; traitement, 167 ; chronologie, 171. — Méthode, 172. — Bibliographie, 175.

CHAPITRE IX. CRITIQUE SOCIOLOGIQUE.

I. Définition, 176.

II. Quelques problèmes, 177. — A. Les conditions matérielles de la vie et de la mort de la littérature dans la société : la condition des gens de lettres, 178. L'adaptation de l'art à la société, 179. L'organisation sociale et ses répercussions sur la société, l'industrialisme littéraire, 180. Le succès, 182. Du matériel au spirituel, 182. — B. Rapports de la littérature et des mœurs, 183. États d'équilibre, littérature-reflet, 183. États de déséquilibre, quelques applications : Le roman social en Angleterre, 184 ; Le sentiment de la nature en France au XVIII^e siècle, 185 ; Le romantisme et les mœurs, 186 ; La renaissance de la tradition au XX^e siècle, 187. — Conclusion, 188.

III. Méthode. Dangers à éviter, 190. Quelques règles, 192. — Bibliographie, 193.

CHAPITRE X. CRITIQUE PSYCHOLOGIQUE.

Définition, 195. Psychologie individuelle, 195 ; collective, 196 ; ses difficultés, 196 ; quelques règles, 198. — Bibliographie, 200.

CONCLUSION, 201.

AVANT-PROPOS

L'IMPRESSIONNISME ne s'enseigne pas ; il échappe par définition à toute méthode, sinon à toute discipline. Je le laisserai donc en dehors de cette étude, sans essayer même de définir sa fonction et de mesurer sa place dans la critique. Je me propose uniquement d'exposer les techniques dégagées ou mises au point depuis une trentaine d'années par la critique d'orientation scientifique, celle qui appuie la pensée sur le savoir.

Je n'entre pas non plus dans les querelles qu'a provoquées depuis le même temps la méthode scientifique appliquée à la littérature. Justice a été faite de ses excès primitifs. Je la tiens en soi pour acquise. Comme un homme de bon sens démontrait le mouvement au sophiste, en marchant, elle se démontre par ses œuvres. Qu'on supprime par la pensée, de la production contemporaine, tout ce qu'elle a créé, et l'on verra quel vide énorme se creusera, que de beaux et bons livres disparaîtront, combien le patrimoine critique national s'appauvrira, combien la tradition critique perdra de son ampleur et de sa certitude.

J'invite simplement au travail les jeunes gens de bonne volonté. Nul n'est obligé de pratiquer les techniques que j'expose ; mais elles ont sûrement acquis droit de cité, elles ont fait leurs preuves. Elles supposent une certaine forme, de certains besoins d'esprit. Quiconque sera fait pour les manier et les maniera diligemment, ne sera point trompé.

Je m'adresse aux étudiants. Je me suis donc efforcé

d'être aussi pratique et aussi simple, ou même aussi sec que possible. J'ai évité la théorie, la métaphysique littéraire, la discussion, l'histoire même de la critique. Je voudrais mettre le débutant à pied d'œuvre et l'orienter — l'orienter seulement, car nul enseignement écrit ne peut remplacer la parole vivante et détaillée du maître — dans le maniement de méthodes précises, mais délicates, et qui n'ont de mécanique que l'apparence. En réalité, elles admettent ou exigent, dans la position comme dans la solution des problèmes, autant de liberté que de discipline, d'imagination que de tact, de décision que de prudence, de force que de mesure ; l'automatisme n'est jamais absolu dans les œuvres de l'esprit.

J'ai multiplié les exemples, qui sont plus efficaces que les préceptes, et renvoyé de mon mieux au trésor de notre littérature critique. Peut-être me permettra-t-on de reconnaître ici une dette déjà ancienne. Le bulletin de littérature française dont j'ai été chargé pendant six ans (1907–13) à la *Revue Universitaire* et que j'ai quitté à regret pour reprendre mon travail personnel, m'a beaucoup facilité la tâche ; je saisis avec empressement l'occasion d'en remercier M. Lanson, M. Gustave Reynier, MM. Max Leclerc et Henri Bourrelier. Je leur dois de m'être tenu assez largement au courant de la production. L'Université y occupe une place éminente. Je me fais un devoir et un plaisir de rendre cet hommage à un corps qui, depuis la guerre de 1870 notamment, a tant travaillé, tant créé, tant fait pour le bon renom du pays.

Je recommande aux étudiants la lecture des bons ouvrages de méthodologie générale. Ils y trouveront la philosophie dont je me suis abstenu ; ils y verront aussi combien il est difficile de passer de la théorie à la pratique. Ceux qui leur rendront des services directs dans leur apprentissage sont : pour la méthode historique, l'*Introduction aux études historiques* de MM. Langlois et Seignobos (Hache tte

1898 ; épuisé) ; pour les méthodes de l'histoire et de la critique littéraires : le chapitre de M. Lanson sur l'*Histoire littéraire* dans la deuxième série de *La Méthode dans les sciences* (Alcan), et les *Études critiques* de M. Bédier (A. Colin).

Je conseillerais aussi aux étudiants, préalablement à tout travail personnel, de parcourir la *Revue d'histoire littéraire de la France* et les premiers volumes de la *Revue critique d'histoire et de littérature*, en s'arrêtant aux articles ou aux comptes-rendus qui sollicitent le plus leur curiosité. Ce n'est pas que d'autres revues ne leur offrent ample matière à instruction, mais elles ne se font pas une spécialité de la critique technique, et l'instruction qu'elles réservent est plus dispersée. Il faut la chercher.

20 *décembre* 1922.

GUSTAVE RUDLER.

BIBLIOGRAPHIE

E. Hennequin, *La Critique scientifique*. Perrin, 1888 (3e éd., 1894).

P. Lacombe, *Introduction à l'histoire littéraire*. Hachette, 1898.

G. Renard, *La Méthode scientifique de l'histoire littéraire*. Alcan, 1900.

H. et J. Pauthier, *L'Histoire littéraire*, 1911.

F. Baldensperger, *La Littérature, création, succès, durée*. Flammarion, 1913.

A. Morize, *Problems and Methods of Literary History*. Ginn & Co., Boston, 1923.

ABRÉVIATIONS

F. Q. R., *French Quarterly Review* (Manchester University Press, Manchester).

Le F., *Le Français* (journal de la Société nationale des professeurs de français en Angleterre, 7, Red Lion Square, London, W.C. 1).

M. L. R., *Modern Language Review*.

R. H. L. F., *Revue d'histoire littéraire de la France* (Paris, A. Colin).

R. U., *Revue Universitaire* (Paris, A. Colin).

T. F. M., *Textes français modernes* (Paris, Hachette).

CHAPITRE Ier

GÉNÉRALITÉS. — LA BIBLIOGRAPHIE

I. — GÉNÉRALITÉS

1. *Travailler de première main.* — L'étudiant doit se persuader avant tout qu'il n'est de critique valable que la critique de première main.

La science s'est constituée et progresse par l'observation des phénomènes. L'histoire s'est renouvelée et s'établit par l'étude des documents. La critique doit se faire par le retour constant aux textes.

Il faut rompre résolument avec l'habitude de s'approprier et de reproduire les jugements des critiques. La répétition ne sert à rien, et elle est nuisible. Il est vain de redire autrement ce qui a été dit ; il est difficile de le bien redire. Quand on n'est plus retenu ou dirigé par le sentiment vif et direct des choses, en répétant, on déforme et on fausse. Mais aussi le vrai s'atteint rarement du premier coup ; on n'y arrive guère que par une série d'approximations ; [1] aucune critique n'est absolument sans lacunes, sans erreurs, sans préjugés. Il faut donc repasser plus d'une fois sur un sujet avec des yeux neufs, pour que, d'efforts toujours faux ou courts par quelque endroit, la réalité du passé se dégage.

Tout n'est pas dit, et il ne faut pas trop se laisser intimider par l'autorité des maîtres. Ils sont faillibles. La plupart visent plus au brillant qu'à la justesse. Ce qui fait la maîtrise dans l'opinion commune, outre les raisons politiques, religieuses et mondaines, c'est la force de l'imagination, la puissance de l'esprit de système, la fécondité de la production, l'éclat du verbe. Ces qualités sont enviables ; mais elles ne conduisent pas nécessaire-

[1] Voyez les flottements sur l'interprétation de la pensée de Montaigne.

ment au vrai ; souvent elles en détournent. Des intelligences plus modestes, mais plus méthodiques et plus appliquées font œuvre très utile, parfois aux dépens des maîtres. Les travaux même les plus humbles peuvent apporter leur grain de vérité ; à la longue, ces grains font masse.

Mais tout n'est plus à dire. Il ne faut pas tout suspecter, tout recommencer. Si l'impressionnisme renaît perpétuellement de lui-même, la critique « scientifique » tend à s'épuiser. Quelque jour, l'histoire littéraire sera faite, comme l'histoire ; dès aujourd'hui, bon nombre de questions sont vidées ; il n'y a plus à y revenir. Il faut tenir le milieu entre un respect idolâtre et une défiance universelle. C'est la tâche du professeur d'indiquer aux étudiants les hommes qui font autorité, les travaux sur lesquels il serait vain de repasser au moins pour l'instant, les problèmes qui attendent encore leur solution, les questions inexplorées.

Les ouvrages de seconde main (non pas tous) restent utiles ou nécessaires à consulter. Il faut savoir ce qu'ils disent, pour le rectifier si c'est faux, ne pas le redire si c'est juste. Ordinairement ils résument les travaux antérieurs, et y ajoutent ; ils apportent des documents (qu'on vérifie) et des points de vue ; ils indiquent des pistes, fournissent un moyen de contrôle. On les parcourt en se mettant soi-même au travail, pour s'assurer s'ils contiennent l'état de la question, des documents, des faits, des suggestions de recherches ; on pourrait en reculer la lecture jusqu'au moment où l'on va écrire, si l'on n'en attendait que des vues et le moyen de contrôler ses propres idées. En ce cas, il vaudrait mieux ne pas les interposer entre les textes ou les choses et sa pensée, de peur d'en subir inconsciemment l'influence.

2. *Savoir lire.* — L'étudiant a suffisamment avancé son éducation générale. Il possède des connaissances solides et

étendues ; il a le sens de notre tradition littéraire ; il peut parler de nos écrivains sans solécisme, — juste, s'il est étranger, avec cette pointe d'originalité qui renouvelle les points de vue sans les fausser, et les valeurs sans les altérer. Il pense, il est capable de conduire sa pensée par ordre. Enfin, il sait lire.

La critique portant avant tout sur des textes, l'art de lire y est d'une importance essentielle. Sainte-Beuve y réduisait au moins l'abc de la critique.

On lit en philosophe, c'est-à-dire qu'on sait inventorier un texte, reconnaître les idées, les sentiments ou les arguments qui le composent, fixer la nuance précise de chacun et son rapport aux autres, saisir leur enchaînement et leur orientation à tous, interpréter le sens au plus juste.

On lit en artiste, c'est-à-dire que, connaissant l'évolution du style français, en vers et en prose,[1] on sait définir les caractères et goûter le charme d'une forme, on est sensible à la couleur, à la ligne, au rythme, à l'harmonie, aux qualités abstraites et spirituelles.

Enfin, et en tout cas, on lit en historien. On ne se contente pas des impressions qu'on reçoit directement des livres, avec sa sensibilité, son imagination et son intelligence modernes ; par une étude précise du vocabulaire et des habitudes de la pensée d'autrefois, on essaie de reconstituer, autant que faire se peut, la vision, l'idée, les intentions de l'écrivain dont on s'occupe.

Bref on a, de nature et par éducation, ce minimum de goût et de culture sans lequel il ne vaut pas la peine d'aborder la critique. On ignore seulement le métier, et on veut l'apprendre.

3. *Les objets de la critique* sont très divers. — Elle étudie :

(*a*) Les écrivains : vie, hérédité, tempérament, caractère, éducation, formation littéraire, carrière, etc.

[1] G. Lanson, *L'Art de la prose* (Librairie des Annales, 1909). Pour la poésie, la foule des traités de versification.

(*b*) Les œuvres isolées : sources, genèse, histoire, structure, caractères, intentions, signification par rapport à l'auteur, au genre, au temps et à la postérité, influence, etc.

(*c*) L'œuvre entière des écrivains : généralisation des conclusions particulières sur chaque ouvrage, formule totale du talent, évolution ; rapports aux œuvres analogues antérieures et contemporaines ; influence, etc.

(*d*) Les groupes d'écrivains, les écoles : idéal de l'école, principe générateur, origines historiques, formation, développement, usure et mort ; position de chaque écrivain dans l'école, rapport à l'idéal commun, concordances et divergences ; germes de renouvellement, contradictions qui annoncent ou préparent l'école suivante ; relations avec l'époque ; causes et lois de la concurrence et de la succession des écoles, etc.

(*e*) Les groupes d'écoles, les périodes : différences et caractères communs, rapports à la civilisation générale ; parallélismes ou antagonismes sociaux, politiques, intellectuels, moraux, religieux, etc., et leurs lois ; psychologie collective.

(*f*) Les groupes de périodes, l'ensemble d'une littérature : origines, développement, enrichissements, excroissances, déviations, survivances ; mêmes parallélismes et antagonismes ; psychologie ethnique.

(*g*) Les littératures des différents pays, littérature comparée : échanges, influences, grands courants européens ou mondiaux ; parallélismes ou antagonismes, leurs causes et leurs lois ; psychologies ethniques.

(*h*) Les séries d'œuvres, les genres : origines, constitution, développement, adultération, usure, mort ; causes et lois.

(*i*) Les idées et les mouvements : humanisme, progrès, beau idéal, exotisme, art pour l'art, etc., etc. ; caractères, développement et mort, etc. ; causes et lois.

En somme la critique revêt toutes les formes. Elle se fait, concurremment ou séparément, biographique, his-

torique, littéraire, philosophique, biologique, mécaniste, sociologique, psychologique. Mais depuis quarante ans elle s'est de plus en plus pénétrée d'esprit historique. Cela signifie qu'elle traite les choses, autant que possible, dans l'esprit de l'écrivain qui les a produites et dont elle s'efforce de retrouver les intentions, et dans l'esprit de l'époque qui les a fait ou qui les a vu naître. Elle essaie de ressaisir, par delà les interprétations directes et intuitives des modernes, la réalité matérielle et spirituelle du passé. Elle est devenue, sinon dans son essence même, qui reste un acte de pensée, au moins dans ses travaux d'approche, une province de l'histoire. Elle estime qu'avant de juger et pour juger, il faut *savoir* tout ce qui peut, de l'extérieur, diriger le jugement.

4. Au point de vue de ses moyens de recherche, la critique se divise en critique externe et critique interne.

La critique externe comprend toutes les recherches d'ordre historique, biographique, sociologique, etc., extérieures aux textes ou documents envisagés.

La critique interne consiste dans l'analyse de ces textes ou documents eux-mêmes, y compris l'étude de la typographie.

II. — LA BIBLIOGRAPHIE

5. La critique se fait avec des documents (textes inclus). Le premier soin de l'étudiant doit être de s'enquérir des documents de son sujet ; cela s'appelle en dresser la bibliographie.

Il était difficile il y a seulement vingt ans de se faire une bonne bibliographie ; c'est une des raisons pourquoi les ouvrages du passé sont si souvent incomplets. Aujourd'hui, l'abnégation très méritoire de quelques professeurs a mis au moins les documents essentiels à la portée de tout le monde.

Il faut distinguer entre les imprimés et les manuscrits.

A. — *Les imprimés.*

(1°) Les deux instruments bibliographiques auxquels on va d'abord sont :

(*a*) Gustave Lanson, *Manuel bibliographique de la littérature française moderne* (*XVI^e–XIX^e siècles*), *avec un chapitre complémentaire sur le mouvement littéraire au début du XX^e siècle et sur la littérature de la guerre.* 2^e édition (1,820 pages, 23,130 numéros), Hachette, 1921. En continuation.

Le *Manuel* est le vade-mecum de tout homme qui travaille. On doit l'étudier en lui-même, comme un livre, en particulier dans ses chapitres de généralités. Il classe les ouvrages par siècles, genres ou écoles et écrivains ; on y prend immédiatement idée de ce qui existe de meilleur sur chaque question, et des questions sur lesquelles il n'existe rien.

(*b*) Hugo P. Thieme : *Guide bibliographique de la littérature française de 1800 à 1906.* Paris, Welter, 1907.[1]

C'est un dictionnaire. Il range les auteurs dans l'ordre alphabétique, et les ouvrages (1^re édition) dans l'ordre chronologique. On le consulte surtout pour le dépouillement des journaux et des revues.

On pourra bientôt y joindre :

(*c*) Un manuel bibliographique de littérature comparée préparé par divers spécialistes sous la direction de M. F. Baldensperger.[2]

Il pourra être utile d'appeler sommairement l'attention des étudiants sur les ouvrages de recherche les plus courants auxquels renvoie le *Manuel* de M. Lanson. On peut les classer comme il suit :

Manuels. — Les n^os 58–60 (Quérard ; Quérard, Maury,

[1] Épuisé, si je ne me trompe. A acheter d'occasion.

[2] Destiné à remplacer Betz (Lanson, *Manuel*, 116). — Ch. M. Gayley et B. P. Kurtz, dans leur *Methods and Materials of Literary Criticism, Lyric, Epic, and Allied Forms of Poetry* (Bolton, Ginn, 1920), donnent une bibliographie européenne des genres envisagés.

Louandre et Bourquelot; Vicaire); 118–19 (Brunet); 285–7 (Lorenz, Le Soudier, Jordell) sont les plus communément employés. Voir au surplus *Manuel*, ch. I, section III.

Une mention spéciale est due, pour les œuvres postérieures à 1812, au *Journal de la librairie*, devenu la *Bibliographie de la France*. C'est un répertoire à peu près complet de toute la production française imprimée en tout genre. Il a de bonnes tables, alphabétiques (auteurs, ouvrages) et méthodiques. C'est l'ouvrage indispensable pour toutes les recherches poussées dans le détail.

Il n'existe rien de comparable pour les siècles antérieurs. La Croix du Maine et du Verdier (*Manuel*, 52, XVI^e^ siècle), Sorel (54, XVI^e^–XVII^e^ siècles), Lachèvre (55, recueils collectifs de poésie, 1577–1700), les frères Parfaict (63 ss),[1] Lenglet-Dufresnoy (75), l'abbé Goujet (99), etc., en donnent plus ou moins la monnaie.

Tables ou Index des revues et journaux. — Il n'en existe malheureusement qu'un nombre infime : voir *Manuel*, 295 ss., 85 ss., 95, etc. Heureusement le *Manuel* de M. Lanson et le *Guide* de Thieme donnent les résultats de dépouillements assez étendus.[2] — La *Revue d'histoire littéraire de la France* publiait dans chaque numéro la liste des articles des principaux journaux et revues, mais établie par périodique et dans l'ordre chronologique, au lieu de l'être dans l'ordre alphabétique des auteurs ; cela en rendait le maniement difficile. L'utilité d'un bulletin

[1] Pour la Comédie française, Joannidès, *La Comédie française de 1680 à 1920. Tableau des représentations par auteurs et par pièces ;* En continuation. — Soubies, *Almanach des Spectacles ; La Comédie française depuis l'époque romantique*, etc.

[2] La R. H. L. F. (1914, 2 et 1915, 3–4) a donné une Table sommaire des auteurs de la *Nouvelle Revue de Paris* (oct. 1851–15 janv. 1858, janv. 1864–mars 1865). — Voir P. Van Tieghem, *L'Année littéraire (1754–1790) comme intermédiaire en France des littératures étrangères*, Rieder, 1917. Et aussi la bibliographie de la F. Q. R.; le supplément de chaque numéro de la *Bibliographie de la France* (très incomplet).

bibliographique mensuel uniquement consacré aux revues et journaux se fait vivement sentir.

Dictionnaires. — Ils sont souvent médiocres ; mais ils donnent parfois des articles établis de première main sur des documents perdus ou sur des souvenirs personnels. En dehors des grandes biographies (Michaud, Höfer) ou des dictionnaires de la conversation et de la lecture, etc., le *Dictionnaire critique* de Jal mérite une mention spéciale pour l'ampleur et la sûreté de ses recherches (voir *Manuel*, nos 37-51).

(2°) Il est toujours bon de supplémenter les manuels en jetant ou faisant jeter un coup d'œil sur les catalogues des grandes bibliothèques, ou même, pour des objets spéciaux, des petites, notamment celle de la ville natale de l'écrivain dont on s'occupe, ou des villes avec lesquelles lui-même, sa famille, ses amis ont été en relations ; on y trouve parfois des livres et opuscules qui manquent ailleurs.

Les catalogues de bibliothèques privées rendent aussi plus d'un service.[1]

Enfin il est utile de se procurer et de conserver les catalogues des libraires, surtout de ceux qui vendent des livres « d'occasion ».

Dans les bibliothèques bien faites, tous les instruments bibliographiques sont réunis et à la disposition immédiate des lecteurs.[2] Les étudiants ne sauraient procéder plus sûrement à leur initiation scientifique qu'en les maniant, feuilletant, compulsant, sans aucune idée précise de travail, pour savoir où les trouver quand ils en auront besoin, et ce que chacun d'eux pourra leur fournir.

Pour la bibliographie au jour le jour, il incombe à chaque travailleur de se tenir au courant (*Bibliographie de la*

[1] D. Mornet, *Les enseignements des bibliothèques privées*, R. H. L. F., 1910, 3 ; Lanson, *Manuel*, 122 ss.

[2] Au British Museum, des cartes de la salle de lecture indiquent où les trouver.

France, catalogues d'éditeurs, comptes-rendus et bibliographies de revues, etc.), jusqu'à ce que les instruments bibliographiques de l'année, en particulier les tables de la *Bibliographie de la France*, aient paru.

Il s'en faut encore de beaucoup que nous ayons pour le passé tous les instruments de travail désirables. En ce qui concerne les revues et les journaux, il faut souhaiter que des étudiants ou des groupes d'étudiants s'emploient à compiler leurs tables et les publient.[1]

B. — *Les manuscrits.*

En général, on s'occupe des manuscrits après les imprimés, parce que ceux-ci sont plus accessibles et que ceux-là souvent n'existent pas ; mais cet ordre n'a rien de nécessaire. On peut d'ailleurs se faire une spécialité de la recherche et de la publication des inédits.

La difficulté, en littérature française moderne, est de les trouver.

Deux cas sont à considérer.

(1°) Les manuscrits appartiennent à des fonds publics. En général, il en existe des catalogues (voir *Manuel*, aux n^os^ 10–28 et aux notices particulières des écrivains).

Mais ces catalogues ne sont pas à jour ; les entrées nouvelles n'y figurent pas. On peut toujours espérer ou soupçonner la présence d'un manuscrit dans la ville natale de l'écrivain dont on s'occupe ou dans une ville à laquelle il a pu léguer ses papiers. On fera donc bien d'écrire (avec timbre pour la réponse) au Conservateur de la bibliothèque.[2]

[1] Beaucoup de bibliothèques prêtent des livres ; les frais de correspondance, d'envoi et de retour incombent naturellement aux travailleurs. Il existe entre les Universités françaises un ordre de roulement ; une lettre envoyée à l'une d'elles fait le tour, et celle qui possède l'ouvrage vous l'envoie. Un bureau de renseignements existait à Berlin avant la guerre.

[2] La bibliothèque de l'Arsenal, à Paris, est particulièrement riche en mss du XVII^e^ siècle ; celle de l'Institut est aussi richement dotée.

Il y a lieu aussi de consulter les ouvrages, articles de revues ou de journaux parus sur un écrivain, et surtout les bibliographies particulières ; elles indiquent parfois l'emplacement des manuscrits.[1]

Il est non moins indiqué de mettre à contribution la science des spécialistes en la matière, ou des hommes dont la compétence critique générale est notoire ; il est assez rare qu'un appel à leur obligeance reste vain, ou qu'ils tirent parti personnellement de la piste qu'on leur signale.

(2°) Les manuscrits appartiennent à des fonds privés.

Il faut alors s'ingénier à retrouver les descendants, les héritiers, les amis de l'écrivain, ou les acquéreurs de ses papiers, et leur écrire.

Ici le plus simple, pour éviter des recherches longues et souvent infructueuses, est de faire appel d'abord aux personnes que l'on suppose renseignées soit en raison de leur compétence critique générale, soit pour avoir étudié l'auteur dont on s'occupe.

On a encore la ressource de faire passer une note dans un journal comme l'*Intermédiaire des chercheurs et des curieux*, le *Bulletin du Bibliophile*, etc., ou dans quelques quotidiens très répandus. L'inconvénient du procédé, et il est sérieux, est d'ébruiter l'objet de sa recherche. Mieux vaut procéder d'abord de proche en proche, en sourdine, par correspondance ; mais on n'est pas mis par là même à l'abri des accidents.

Pour les fonds privés qui ont passé à la vente, et pour les collections de lettres autographes, qui comptent parmi les manuscrits les plus difficiles à dénicher, il faut suivre les catalogues de ventes et les journaux ou revues qui s'occupent des autographes.[2] Les maisons parisiennes

[1] Par exemple Ch. Drouhet, *Les Manuscrits de Maynard conservés à la bibliothèque de Toulouse*, Champion, 1908 ; L. Jordan, *Les Manuscrits palatins de l'Essai de Voltaire*, R. H. L. F., 1914, etc.

[2] *L'Amateur d'autographes* (Lanson, *Manuel*, nos 26 et 295) ;

spécialisées dans ce genre de commerce ont à leur tête des hommes extrêmement compétents, méthodiques, au courant, et qui vous renseignent volontiers, quand ils y sont autorisés par les acheteurs, sur le mouvement des inédits.

6. *Maniement de la bibliographie.* — Une bibliographie doit être aussi complète que possible ; mais cela ne signifie pas que le travailleur doit tout lire.

Pour les ouvrages critiques, il faut lire par ordre, commencer par les plus méthodiques et les plus riches, feuilleter les plus pauvres, négliger les mauvais. L'étudiant devra consulter son professeur, et pourra se reporter aux comptes-rendus des revues, particulièrement de la *Revue d'histoire littéraire*, de la *Revue critique d'histoire et de littérature*, de la *Revue universitaire* (M. Lanson), etc.

Les étrangers doivent savoir que certains livres (des manuels, par exemple) sont entièrement périmés ; ils n'ont jamais eu d'autorité et en ont moins que jamais ; cependant on les voit encore allégués et cités. Rien ne trahit plus sûrement, d'un coup d'œil, l'inexpérience et le manque de critique.

Il faut toujours contrôler avec soin les affirmations, interprétations et jugements des critiques. Cela se fait par le retour aux documents. Pour ceux-ci, l'idéal est de les épuiser. Non, comme on le croit trop souvent, par fétichisme d'érudition. Mais on ne sait jamais ce qu'un document négligé pourrait apporter. Parfois, une ligne, un mot d'un document insignifiant par lui-même jette un flot de lumière sur la question. La recherche doit être aussi approfondie, aussi complète que possible : à l'historien de choisir ensuite dans les faits qu'il a réunis les plus importants et les plus significatifs, en mentionnant dans ses notes ou aux appendices ceux qu'il a rejetés. La

La Revue des autographes ; Les Lettres autographes et Documents historiques. Voir aussi les catalogues de bibliothèques et de ventes à la Bibliothèque Nationale.

présentation écrite d'un sujet est distincte de l'investigation critique.

7. *Dépouillement des documents.* — On dépouille les documents et les ouvrages critiques sur des fiches, c'est-à-dire sur des rectangles de papier fort ou de carton mince ; le carton vaut mieux pour les fiches uniques, le papier pour les fiches dont on veut plusieurs exemplaires obtenus soit à la machine à écrire, soit au papier carbone.

En principe on ne devrait avoir qu'un format de fiches. En pratique les fiches, étant d'un format réduit, ne tiennent pas toujours toutes les notes qu'on a besoin de prendre ; on est amené à les supplémenter par un système de feuilles volantes, plus longues et plus larges, qu'on traite exactement comme des fiches.

Fiches ou feuilles volantes, il faut adopter une fois pour toutes, au commencement de sa carrière et en prenant conseil d'un homme du métier, un format ne varietur. Les unes et les autres se classent dans des boîtes de dimensions appropriées : les feuilles dans des « chemises », les fiches entre des cartons plus hauts, appelés fiches divisionnaires, qui portent les lettres de l'alphabet imprimées (pour les classements alphabétiques), ou restent en blanc (pour les classements méthodiques). Elles se vendent toutes préparées chez les libraires, ou, avec tout l'appareil de boîtes et de meubles nécessaires, dans des maisons spéciales dont certaines s'intitulent Instituts de bibliographie.

Les fiches se classent selon les besoins auxquels elles répondent. Tout le monde a : (1°) Un jeu de fiches alphabétiques par noms d'écrivains, dans lequel vient prendre place le dépouillement de toutes les lectures qu'on a faites, à raison d'une fiche pour l'auteur de l'ouvrage, une pour l'auteur sur lequel porte l'ouvrage (tout cela est devenu en partie inutile par la publication du *Manuel* de M. Lanson ou le deviendra par ses continuations), et

autant qu'il en faut pour les faits, détails ou idées dont on prend note. — (2°) Un jeu de fiches méthodiques par sujets, genres, idées, recherches spéciales de tout ordre ; chaque groupe de fiches devient le cas échéant l'amorce d'articles ou de livres. — (3°) Un jeu de fiches chronologiques, par années et mois (le roman, le théâtre de telle période). Il y a avantage à ne pas mêler ces trois fichiers ; il est facile de les combiner le moment venu.

Il est sage de conserver dans une boîte spéciale les fiches concernant les sujets dont on pense s'occuper.

On a aussi une boîte réservée aux dépouillements courants. Quand elle est pleine, on classe ses fiches dans les fichiers généraux.

Chaque fiche doit porter en tête les indications (nom de l'auteur, titre, chiffre de la page) qui permettront de retourner à l'ouvrage dépouillé.[1]

Une fiche ne doit se référer qu'à un seul fait, une seule idée, un seul aspect d'une question. Des notes prises à la file sur des sujets divers, qu'il s'agisse de fiches, cahiers ou carnets, sont impossibles à manier.

Les débutants sont portés à prendre plus de notes qu'il n'est utile ; c'est une erreur sérieuse, elle empiète sur le temps du travail productif. Il faut se réduire au strict nécessaire ; mieux vaut acheter les livres d'usage courant ou indispensables à un moment donné que d'en coucher le contenu sur fiches. Il n'y a que les livres épuisés, rares, qu'on ne peut se reprocurer facilement, ou trop coûteux, qu'on doive dépouiller en détail, et encore, à condition qu'on ait en vue un travail proche ou certain.

Il est désirable que tout livre soit suivi d'un index des personnes citées et des matières ; sans quoi, tout ce qui n'est pas l'objet propre et direct de l'ouvrage se trouve perdu.

[1] Je m'en tiens aux éléments. La pratique peut se compliquer, mais le système le plus simple reste le meilleur. Voir Dr P. Chavigny, *Organisation du travail intellectuel*, Delagrave, 1919.

CHAPITRE II

CRITIQUE GÉNÉRALE. — L'HISTOIRE LITTÉRAIRE

1. L'histoire littéraire ne date pas d'hier, elle est même très ancienne ; mais c'est hier seulement, sous l'inspiration supérieure de la science, qui veut être une représentation exacte de la nature, et sous l'influence directe de l'histoire, qui voudrait être une représentation exacte du passé humain, qu'elle s'est développée et constituée.

La définition des talents, des œuvres, des systèmes et des formes, tout ce qui est affaire de goût et de pensée, reste l'objet propre de la critique. Mais la pensée et le goût eux-mêmes, pour entrer dans l'esprit du passé, ont besoin de l'appui du savoir. L'histoire littéraire enveloppe de toutes parts la critique ; les recherches de l'une éclairent et assoient les jugements de l'autre.

Mais l'histoire littéraire a aussi son domaine propre : la critique biographique, l'étude des milieux, des influences, des mouvements, des écoles, tout ce qui se développe dans le temps, tout ce qui relie l'œuvre littéraire au passé, au présent et à l'avenir, tout ce qui situe la littérature dans la civilisation générale.

Elle est donc tantôt une introduction à la critique, tantôt une étude en soi.

I. — LES FAITS

2. L'historien littéraire, comme l'historien, travaille sur ce qu'*on appelle* des faits. Il s'emploie successivement à deux choses :

A. — *La recherche des faits.*

C'est à quoi sert la bibliographie ; j'en ai traité au chapitre précédent, parce qu'elle sert et s'impose à toutes les formes de la critique.

Dans tout enseignement méthodique, à côté des exercices

qui développent le goût et la pensée, il devrait être fait une place à des exercices portant sur la recherche des faits. Le professeur devrait choisir une série de faits gradués — dates de naissance, etc.,[1] dates de publication,[2] détails biographiques,[3] idées,[4] traditions,[5] etc., — et montrer à ses étudiants ce que c'est qu'un fait et comment les faits se recherchent et se trouvent. Il pourrait s'aider de bons ouvrages, en retournant aux sources et refaisant le travail.

[1] Voir E. Dupuy, *Bernard Palissy* (1894 et 1902), p. 4 ; J. Bédier, *Études critiques*, p. 136–42. — Se trouvant en présence de trois dates pour la naissance de Palissy, M. Dupuy propose de choisir la date médiane, comme « une moyenne toute trouvée ». Cette doctrine étrange n'a pas disparu de la seconde édition.

[2] E. Rigal, *La date de Polyeucte* (R. U., 1911, 6), et *De Jodelle à Molière* (Hachette, 1911). — La question de chronologie a naturellement une importance considérable en critique historique. Pour se familiariser avec ses difficultés et leurs solutions on pourra lire : P. Villey, *Tableau chronologique des publications de Clément Marot* (Champion, 1922) ; Ch. Drouhet, *Tableau chronologique des lettres de F. Maynard* (ibid., 1909) ; P. Lombard, *La Correspondance de l'abbé Dubos* (Hachette, 1913) ; G. Rudler, *Bibliographie critique des œuvres de B. Constant* (A. Colin, 1908), *Le vrai Journal intime de B. Constant* (*Rev. des Ét. napoléoniennes*, 1915) ; Dupin, *Étude sur la chronologie des Contemplations* (Alcan, 1906) et l'édition J. Vianey des *Contemplations* (Hachette, 1923) ; P. Berret, *Une méthode critique pour l'explication des Contemplations à propos de leur chronologie* (R. U., 1913, 6) ; Abbé Dubois, *Bio-bibliographie de V. Hugo de 1802 à 1825* (Champion, 1913) ; G. Rudler, *La chronologie des Châtiments* (F. Q. R., 1919, 1) ; F. A. Blossom, *La correspondance de Flaubert* (R. H. L. F., 1913) ; E. Bouvier, J. Madeleine, *Chronologie des Sonnets de J. M. de Heredia* (ibid., 1912, 1 et 2), etc.

[3] La gamme en est infinie. Voir, entre autres ouvrages qui prêteraient à l'étude, *La Vie de Ronsard* de Claude Binet (éd. Paul Laumonier, Hachette, 1910) et *Pierre de Ronsard* par H. Longnon (Champion, 1912).

[4] Les origines de l'idée de progrès, par exemple. Voir J. Delvaille, *Essai sur l'histoire de l'idée de progrès*, etc. (Alcan, 1910).

[5] Le choix du sujet de *Bérénice* par Racine (Voir G. Michaut, *La Bérénice de Racine*, Soc. fr. d'im. et de libr., 1907) ; la légende de Racine et d'Héliodore (voir Masson-Forestier, *Autour d'un Racine ignoré*, Mercure de France, 1910), p. 268 ss.

B. — *La critique des faits.*

Ici je ne saurais mieux faire que de renvoyer à l'*Introduction aux études historiques* de MM. Langlois et Seignobos.[1]

3. D'abord, qu'est-ce qu'un fait ?

On peut prendre le mot au sens abstrait et large : une idée, un état de conscience, un état d'opinion seront des faits, — ou au sens concret et précis habituel à l'histoire.

En ce dernier sens, il faut bien se mettre dans l'esprit que par les documents on n'atteint jamais les faits eux-mêmes, mais seulement l'idée ou l'image que les auteurs des documents s'en sont faite, pour les avoir vus, en avoir entendu parler, ou en avoir lu une relation. Ces idées ou ces images ne sont pas nécessairement conformes aux faits ; on ne sait jamais à priori si elles le sont ; en principe, elles ne le sont pas ; elles peuvent avoir été viciées de vingt manières différentes. La critique consiste à remonter de la représentation au fait, ou plutôt à déterminer les conditions dans lesquelles il n'est pas illégitime de conclure de l'une à l'autre.

Très souvent les écrivains enrobent les faits dans des jugements qui les colorent ; ils le font d'instinct, par passion, ou sciemment, pour diriger l'impression du lecteur, et les novices ont assez l'habitude de mettre sur la même ligne tout ce qu'ils trouvent dans les livres. Il faut au contraire distinguer avec soin les faits des jugements ou conjectures et donner la préférence aux premiers sur les seconds, ou plutôt éliminer complètement les seconds pour se mettre en face des premiers et les critiquer sans préjugés.[2]

[1] J'avais écrit ce qui sait en partie d'après mon expérience et ma pratique, en partie sur des souvenirs anciens de l'*Introduction*. Une lecture fraîche de cet ouvrage m'a permis de supplémenter et de préciser dans les notes (une fois dans le texte) ma rédaction primitive.

[2] Ce sera une excellente démonstration de méthode d'étudier dans cinq ou six journaux de couleurs tranchées les différentes versions d'un même fait, en isolant : (*a*) les éléments de fait communs

4. La critique des faits, au sens large et au sens précis, comporte deux opérations.

(1°) *L'interprétation du document* (critique d'interprétation.)

Ici se place la lecture philosophique ou artistique, selon les cas, et toujours historique dont j'ai parlé (ch. I, § 2). Elle se propose de reconstituer le sens exact qu'un texte, dans son ensemble et chacun de ses détails, ou un document, dans chacune de ses affirmations de fait, à l'exclusion des jugements ou conjectures, a eu pour son auteur.

L'interprétation n'exige que de l'attention, de la précision et de la finesse, toutes les fois que le lecteur est de plain-pied avec la langue et la pensée de l'auteur. C'est plus rare qu'on ne pense ; cependant la critique se trouve là, pour la littérature française moderne, sur un terrain assez favorable.

Mais, même en littérature française moderne, il faut par fois tout un travail pour reconstituer la pensée de l'auteur.[1] Les difficultés qui se présentent sont de plusieurs genres :

(*a*) *Des difficultés de vocabulaire.* — L'écrivain use d'une terminologie personnelle ou spéciale. C'est le cas des théologiens (grâce prévenante, suffisante, efficace) ; des philosophes (cœur, esprit, esprit de finesse) ; des théoriciens

à tous ; (*b*) les diverses manières dont la passion les déforme ; (*c*) les conjectures pures et simples. — L'étude des causes de la retraite de Racine montre que Paul Mesnard et d'après lui Jules Lemaître (*Racine*, Calmann-Lévy) éludent tant qu'ils peuvent les faits certains du problème et poussent au premier plan des conjectures plus que suspectes. — En général, les biographies de la Collection des Grands Écrivains de la France biaisent constamment avec les faits, en altèrent le sens et la couleur ou en diminuent la portée, par une piété mal entendue.

[1] On trouvera des modèles d'interprétation dans G. Lanson, *L'Unité de la pensée de Rousseau* (Annales J.-J. Rousseau, 1905), et F. Vial, *La Doctrine d'éducation de J.-J. Rousseau* (Delagrave, 1920).

politiques (honneur, vertu ; état de nature, contrat, volonté générale, souverain), etc. La plupart des malentendus qui se sont produits sur le système de Rousseau proviennent de ce qu'on n'a pas prêté l'attention nécessaire au sens très précis et très particulier qu'il attache à certains mots. — Pour résoudre ces difficultés, on emploie les lexiques, où se trouvent réunis les emplois les plus significatifs de chaque mot : de la comparaison des exemples le sens ressort ; souvent d'ailleurs l'écrivain donne la définition explicite. Si le lexique n'existe pas, il faut le fabriquer soi-même en assemblant les exemples dont on a besoin, ou en trouvant la définition qui dispense en principe des exemples.

Ou bien la langue elle-même a vieilli partiellement : celle du XVI^e^ et du XVII^e^ siècle ; [1] ou encore l'écrivain parle une langue archaïque pour son temps. Dans le premier cas, on emploie les dictionnaires du temps ; on choisit les plus proches du texte qu'on étudie, ceux d'avant et ceux d'après. Dans le second cas, on utilise les dictionnaires de l'époque où certains mots de l'écrivain ont leur source. — Il faut prendre garde que les dictionnaires se copient eux-mêmes d'édition en édition ou les uns les autres ; ils ont tous plus ou moins une tendance à l'archaïsme et ne représentent pas l'état vivant de la langue à leur date. Il est prudent de les vérifier à l'aide des lexiques.[2]

(*b*) *Des difficultés de syntaxe*, liées souvent à des nuances délicates de pensée. — On les élucide avec les ouvrages spéciaux : notamment l'*Histoire de la langue française* de

[1] E. Huguet, *Petit Glossaire des Classiques français du XVII^e^ siècle* (Hachette, 1907). — Voir ci-dessous, ch. III, § 5, un exemple de ces difficultés.

[2] D'ailleurs, en tout temps et pour chaque écrivain, les mots ont un pouvoir d'évocation et s'accompagnent d'associations variables, qui ne se communiquent même pas aux lecteurs contemporains, et qu'à plus forte raison nous ne pouvons pas nous flatter de ressusciter. Une grande partie du passé est irrémédiablement morte. Mais au moins le sens nu des mots se retrouve.

M. Brunot, et les grammaires historiques (Darmesteter et Sudre, Nyrop, Haase pour le XVII^e siècle, etc.).

(*c*) *Des difficultés de choses.* — La langue de Voltaire est limpide ; mais le texte de Voltaire présente des allusions aux institutions politiques, judiciaires, ecclésiastiques, etc., du XVIII^e siècle. — Règle : il faut restituer avec précision, toutes les fois qu'il est nécessaire et qu'il se peut, les réalités que l'écrivain avait sous les yeux ou dans l'esprit.[1]

(*d*) *Des difficultés de sens.* — La pensée de Montaigne est souvent difficile à suivre, indépendamment de son vocabulaire ou de sa syntaxe. Il faut alors appliquer la règle cartésienne : réduire les difficultés en autant de parcelles qu'il est nécessaire pour les bien résoudre, puis, s'aidant de l'orientation générale du morceau et de l'enchaînement des idées claires qui précèdent et qui suivent, voir quel sens, pour jeter un pont des unes aux autres, il faut donner à la phrase obscure intermédiaire. — Règle : l'étude du contexte sert à résoudre les difficultés de détail. Plus généralement, tous les éléments d'une pensée doivent s'interpréter les uns par les autres.[2]

5. Par la critique d'interprétation, on reconstitue la

[1] Voir Pascal, *De l'esprit de géométrie*, 1^re *et* 4^e *Provinciales*, pour la substitution de la définition au défini.

[2] C'est l'usage des polémistes de découper un mot dans une phrase, une phrase dans un paragraphe, pour en déformer le sens et faire dire à l'auteur ce qu'il n'a pas dit. Donnez-moi deux lignes d'un homme, et je me charge de le faire pendre... Cet artifice grossier et malhonnête prend toujours auprès du public. Mais le critique peut commettre la même erreur de très bonne foi, s'il néglige le contexte. — M. Seignobos (p. 126) distingue du sens littéral un sens réel, celui qui se dissimule parfois sous l'allégorie ou le symbole, la plaisanterie ou la mystification, l'allusion ou le sous-entendu, les figures de langage (métaphore, hyperbole, litote). La distinction est bonne à noter. L'ironie d'un Voltaire, par exemple, ne livre pas toujours sa pensée exacte et entière. En ce cas, l'étude du contexte et la comparaison du texte étudié avec les textes sérieux analogues permettent la mise au point nécessaire.

pensée et les intentions des écrivains ; on atteint, dit M. Seignobos (p. 128), « des opinions, des doctrines, des connaissances. C'est là une couche de renseignements très importants avec lesquels se constitue tout un groupe de sciences historiques : les histoires des arts figurés et des littératures... »

Pas tout à fait. Soit l'idée de progrès. En tant qu'idée elle n'a en effet qu'une existence subjective dans l'esprit des écrivains qui la soutiennent ou la combattent. La suivre avec ses nuances, ses avances, ses reculs, ses transformations dans la série de ces écrivains, c'est bien écrire son histoire, mais seulement son histoire interne. Or elle est conditionnée du dehors, par le mouvement des sciences et de l'industrie, des habitudes, des morales et de la politique, en un mot de la civilisation, et l'on ne saurait négliger ces conditions externes de sa naissance, de son développement, de sa décadence.

Soit encore la conception de l'amour chez Racine. Elle se constate dans les sentiments et dans les actes de ses personnages ; il suffit de ces sentiments et de ces actes bien interprétés pour en définir les caractères généraux, les aspects particuliers, les lois. Mais la description ainsi conduite reste incomplète. Cette conception se rattache à l'auteur, à son éducation, à son tempérament, à sa vie, à son milieu ; elle a pu se déterminer par réaction contre des conceptions extérieures ; il faut saisir leurs liens à toutes. L'histoire interne baigne donc dans l'histoire externe.

Concluons que la critique d'interprétation s'impose toujours et se trouve à la base de toute critique, mais qu'elle ne suffit pour ainsi dire jamais.

Nous sommes donc amenés à la seconde opération de la critique.

(2°) *La critique de sincérité et d'exactitude.*

6. La seule qui compte, à vrai dire, c'est la critique

d'exactitude. Peu importe qu'un homme soit sincère, s'il se trompe ; l'état moral du témoin est indifférent à l'historien. Il est vrai que l'homme sincère a une chance de moins de nous tromper que le menteur ; mais la sincérité a aussi ses illusions, et il peut être plus facile de percer à jour le mensonge que la passion ou le parti-pris, qui sont d'ailleurs aussi des mensonges, et pas toujours inconscients ni involontaires. Il faut donc concevoir le mensonge comme une catégorie de l'erreur, plus facile à déceler quelquefois, et orienter la critique de sincérité vers la critique d'exactitude.

7. On a beaucoup abusé, dans le passé, de la critique de moralité ; on s'est laissé détourner de l'œuvre proprement historique vers des jugements de valeur.[1] L'historien n'a pas charge de distribuer le blâme et l'éloge ; du moins il ne doit pas croire sa tâche faite quand il a décerné un prix de vertu ou procédé à une exécution. Ainsi entendue, la critique de moralité n'est qu'une critique de moindre effort. La valeur morale d'un témoin ne sert qu'à peine d'indice de sa valeur historique ; ce sont deux choses très différentes et qui ne se commandent pas. En outre, la critique de moralité est souvent superficielle et extérieure. Un honnête homme peut, d'aventure, se croire tenu de mentir. Le menteur dit parfois la vérité. L'homme intéressé (ou passionné) peut voir juste. L'honnête homme et le menteur, l'homme passionné et l'homme intéressé se trompent constamment. Il est très difficile de faire le raccord entre la valeur morale générale d'un témoin et le degré de crédit qu'il mérite dans chaque cas particulier. La confiance en bloc et la défiance en bloc manquent également de critique.

8. Il faut encore se bien persuader que la « vérité » ne se décèle par aucun caractère d'évidence. Quand on

[1] Une étude sur *Phèdre*, par exemple, où le plus clair de la critique consiste à accuser la pièce et l'auteur d'immoralité.

analyse la notion d'évidence, on y trouve ceci : le critique et l'historien ont une tendance à trouver évidemment vrai le témoignage qui présente les faits comme leurs sympathies ou leur système le désirent : exemple, Michelet, et les témoignages du procès de Jeanne d'Arc ; Pascal, et l'opinion qu'on se fait de sa bonne ou de sa mauvaise foi à l'égard des Jésuites. Juger des faits par leur caractère intrinsèque d'évidence est un critérium subjectif et flottant. — Un fait est dit présenter des impossibilités internes, quand il contredit radicalement le système de postulats sur lequel repose la pensée d'une époque, d'une école, ou d'un homme. Renan rejetait de l'histoire tout fait miraculeux, par la raison pratique qu'on n'en voit plus de nos jours, et en vertu du principe qu'ils sont contraires au déterminisme de la nature. Mais le miracle n'est pas une notion fixe. La science s'est élargie depuis 1860, et avec elle l'idée de la nature ; elle a rendu au domaine des possibilités plus d'un phénomène qu'elle en excluait auparavant ; elle a reconnu plus d'élasticité aux faits, et à l'homme plus de puissance (psychisme, pressentiments, vision à distance, etc.). La notion de l'impossible est une notion variable ; dans les cas extrêmes, cependant, elle peut servir à la discrimination des faits ; mais elle est évidemment d'un usage très réduit, — ou même nul, dans l'histoire littéraire, qui n'a jamais affaire au miracle.[1]

On en peut dire presque autant de l'invraisemblance. Dans une certaine mesure, le vraisemblable de l'un est l'invraisemblable de l'autre, et inversement. Le vraisemblable n'est qu'un instrument très grossier de mesure du réel.[1]

9. La réalité ne se révélant pas à l'intuition et ne se démontrant pas par le raisonnement, il faut chercher dans les conditions qui ont présidé à la confection des documents les indices de leur exactitude ou de leur fausseté.

[1] Cf. Seignobos, p. 176–9.

M. Seignobos (p. 136) pose ainsi la question : « Étant donnée une affirmation venant d'un homme qu'on n'a pas vu opérer, la valeur de l'affirmation dépendant exclusivement de la manière dont cet homme a opéré, déterminer si ses opérations ont été conduites correctement. — La position même du problème montre qu'on ne peut espérer aucune solution directe et définitive ; il manque la donnée essentielle, qui serait la manière dont l'auteur a opéré. »

10. Les témoignages se présentent sous deux formes :

Premier cas, le plus favorable : le fait est attesté par plusieurs témoignages.

S'ils concordent, il faut en étudier la provenance. Proviennent-ils tous de la même source ? nous avons affaire à un document unique.[1] Proviennent-ils de témoins différents et indépendants ? leur accord est regardé comme une marque de vérité ou du moins d'extrême probabilité, étant difficile que plusieurs témoins se rencontrent sur un fait ou les détails d'un fait sans s'être donné le mot, si ce fait n'est pas exact.[2]

S'ils ne s'accordent pas, la majorité ne représente pas nécessairement la vérité contre la minorité, ni même la totalité moins un contre le témoignage unique. Les témoignages se pèsent, ils ne se comptent pas.

Des témoignages divergents ne s'excluent pas. Leurs divergences peuvent signifier que les témoins placés dans des conditions différentes, à des points de vue différents, à des moments différents, ont vu, connu, interprété les faits différemment. Il faut voir si elles sont conciliables. Souvent elles offrent une base assez sûre à la critique.[3]

Deuxième cas : le témoignage est unique.

Cela se présente fréquemment dans les parties de l'histoire littéraire qui traitent des individus et des œuvres isolées, comme la critique biographique, l'étude des circonstances

[1] Par exemple, beaucoup des comptes-rendus de la presse.
[2] Cf. Seignobos, p. 170–6. [3] Ibid., p. 169.

de la publication des ouvrages, etc. Non seulement ce sont là des choses qui ne se répètent pas, mais souvent elles nous sont connues par une seule affirmation. — C'est le cas en particulier de toute la littérature personnelle : journaux, mémoires, lettres, quand la contre-partie manque.[1] — C'est encore le cas de beaucoup de traditions.[2]

Au fond, le premier cas se réduit très souvent au second. Il suffit donc d'indiquer la méthode qui sert aux témoignages uniques.

11. L'image du fait qu'apporte le document peut être : (1°) mensongère, volontairement truquée ; (2°) erronée, arrangée automatiquement, inconsciemment. Comment découvre-t-on ces truquages ou ces arrangements ?

12. Par une triple enquête : morale, psychologique, historique.

(1°) *Morale.*

Elle essaie de résoudre la question du mensonge, — qui comprend une foule de nuances, depuis l'altération volontaire du vrai jusqu'à l'illusion plus ou moins consciente, le coup de soleil de Tartarin.[3]

(*a*) On recherche, par les moyens de la critique externe

[1] Certaines parties des *Confessions* de J.-J. Rousseau, quand la critique externe (*Mémoires* de Mme d'Épinay, etc.) est impossible ; la correspondance et les journaux de B. Constant, en l'absence des lettres de Mme de Staël ; les *Mémoires* de Louis Racine, en l'absence des papiers de son père. — Par contre, le *Journal* des Goncourt se critique assez bien ; les moyens de contrôle abondent. De même les *Mémoires d'Outre-Tombe*, Chateaubriand ayant raconté plusieurs fois les mêmes faits de manières différentes.

[2] Le *Siècle de Louis XIV*, de Voltaire, etc. — Il faut mettre à part les pièces d'état civil et en général les pièces officielles ; elles sont souvent sujettes à caution, cependant.

[3] Chez les imaginatifs, il est parfois difficile de choisir entre le mensonge et l'illusion. On a discuté le cas pour Chateaubriand, à propos de son *Voyage en Amérique*. Il est de bon ton, pour des raisons religieuses, politiques ou mondaines, d'appeler le mensonge une illusion, et le larcin un plagiat. La politesse a fait beaucoup de progrès — parfois aux dépens de l'honnêteté.

(biographie, jugements des contemporains, etc.) et par l'étude interne, si le témoin était soit porté, soit intéressé à mentir, par son caractère, ses attaches de famille et de parti, ses croyances, ses passions, etc. ; et l'on applique les résultats de cette enquête générale à chacune des affirmations du document.[1] De ce qu'un témoin était porté ou intéressé à mentir, il ne s'ensuit pas automatiquement qu'il ait menti : il faut étudier chaque cas particulier.

(*b*) Dans le cas où le témoin est revenu plus d'une fois sur la même question, a parlé de lui-même abondamment, il a pu lui échapper des divergences ou des contradictions qui aident à déceler le mensonge.[2]

(*c*) Dans le cas de témoignages multiples, le mensonge se soupçonne quand une affirmation vient se heurter contre une série d'affirmations contrôlées et acquises.

(2°) *Psychologique.*

Elle se distingue à peine de la précédente. Elle porte sur l'illusion et l'erreur.

[1] M. Seignobos (p. 140 ss.) catalogue avec précision les raisons essentielles qu'un témoin a de mentir : (1°) Par intérêt, individuel (mais son intérêt à lui, qu'il faut chercher dans ses idées et son idéal, et non le nôtre) ou collectif (famille, province, patrie, secte religieuse, parti politique, classe sociale, etc.) ; (2°) par nécessité, quand pour se conformer à un protocole dont il n'a pas observé les obligations il affirme les avoir observées (détails des procès-verbaux), etc. ; (3°) par sympathie ou antipathie pour un groupe d'hommes (nation, parti, secte, province, ville, famille) ou pour un ensemble de doctrines ou d'institutions (religion, philosophie, secte politique) ; (4°) par vanité individuelle (mais sa vanité à lui et non la nôtre) ou collective ; par complaisance envers les sentiments, les idées de son public, les passions et les préjugés du public, la morale régnante, la mode (formes de cérémonial, paroles sacramentelles, étiquette, clauses de style, harangues d'apparat, formules de politesse) ; (5°) par artifice littéraire, pour embellir (déformations oratoire, épique, dramatique, lyrique) ; artifice particulièrement à craindre dans les textes littéraires, où le talent impose, et entraîne la conviction.

[2] Ou l'illusion. Voir J. Bédier, *Études critiques*, Le voyage de Chateaubriand en Amérique, et R. H. L. F., 1901, 1, sa réplique à l'abbé Bertrin.

L'intérêt et la passion du témoin ne décident pas seuls de son témoignage ; bien plus importante est sa constitution mentale. L'idée que le témoin se forme des faits est nécessairement relative à son caractère, à son mode de vision et d'observation, à son tour d'esprit et d'imagination, à sa façon de raisonner, aux tendances constitutives, involontaires et automatiques de son être. Les uns sont naturellement défiants, chagrins, étroits, vaniteux, myopes, etc.) ; les autres pèchent par un excès de complaisance. Certains ont l'esprit faux et voient tout de travers ;[1] chez d'autres l'imagination prévient l'observation et ils voient ce qui n'est pas ; à d'autres encore la supposition des intentions masque et déforme les faits.[2] La plupart des motifs moraux qui expliquent le mensonge de l'homme malhonnête expliquent aussi l'illusion de l'honnête homme.[3]

Les moyens de la recherche sont sensiblement les mêmes que pour l'enquête morale.

(*a*) La critique externe (confidences, papiers personnels, etc.) nous renseigne sur le tour d'esprit ou d'imagination des écrivains. Ils en ont souvent une connaissance claire ; ils l'analysent et le définissent correctement ; mais ils sont incapables d'en maîtriser et d'en corriger les effets dans leurs actions et leurs jugements. La psychologie générale nous enseigne dans quel sens les différentes humeurs (soupçon, naïveté, timidité, maladie du scrupule, etc.) plient les facultés d'observation, de raisonnement et de jugement.

(*b*) Avec la critique externe, l'analyse interne fait souvent apparaître les mobiles psychologiques des écrivains (vantardise de Marbot, scrupules de Rousseau, passions confessionnelles ou politiques, etc.).

(*c*) Dans le cas des témoignages multiples, la comparaison

[1] Voir Langlois et Seignobos, p. 101.
[2] C'est très fréquent chez Michelet.
[3] Voir ci-après, p. 27, note 2.

des affirmations et des interprétations d'un écrivain avec les affirmations et les interprétations acquises par ailleurs permet de déterminer la pente constante de son esprit.

Bien entendu, aucun écrivain (pas même les fous) ne vit à l'état d'illusion perpétuelle ; la critique générale ne résout pas tous les cas particuliers.

(3°) *Historique.*[1]

C'est la plus importante.

(*a*) Le témoin est oculaire et auriculaire. A-t-il été bien placé pour voir et pour entendre ? Y a-t-il dans les circonstances de son observation ou dans la nature du fait des difficultés qui l'ont empêché de bien voir et de bien entendre ? [2]

(*b*) Le témoin produit son témoignage de seconde main (ou de troisième, etc.). Deux questions se posent : (1°) Quand a-t-il été informé ? aussitôt après l'évènement ou longtemps après ? (2°) Qui l'a informé ? Il faut essayer de retrouver l'intermédiaire (ou la chaîne des intermédiaires). S'il parle d'après des témoins oculaires, on rentre dans le cas précédent. S'il a travaillé sur des documents écrits qui subsistent, la critique des sources (ch. VI) finit

[1] Voir Seignobos, p. 137.

[2] M. Seignobos (p. 144 ss.) catalogue comme il suit les motifs habituels d'erreur dont on a à faire l'application à chaque cas particulier : (1°) L'auteur a été bien placé pour observer, mais il a mal observé pour des raisons intérieures inconscientes (hallucination, illusion, préjugé, intérêt, vanité, sympathie, antipathie. suggestions d'un interrogatoire) ; (2°) il a été mal placé pour observer (il ne pouvait pas bien voir ou bien entendre d'où il était, il était occupé, distrait, peu intéressé ; il n'avait pas l'intelligence générale ou la compétence spéciale nécessaire ; il a écrit de souvenir après l'évènement) ; (3°) il ne s'est pas donné la peine d'observer, par paresse ou négligence (procès-verbaux, enquêtes officielles) ; (4°) il affirme des faits qui échappent à l'observation (histoire *secrète*, états d'esprit et d'âme, faits collectifs étendus et durables, descriptions et jugements d'ensemble, chiffres statistiques). La critique externe de provenance renseigne aussi sur les habitudes générales du témoin.

ordinairement par les découvrir.[1] Si l'intermédiaire reste inconnu, on n'a plus qu'à interroger le témoignage lui-même sur les circonstances de sa composition, sur la condition, le milieu, les partis-pris, les intérêts, les tendances de l'auteur ; la critique interne n'est pas entièrement désarmée.[2]

Les traditions orales sont les plus difficiles à manier. La source en est très souvent impossible à établir ; même établie, elle reste souvent impossible à critiquer. On ne la connaît pas dans son état primitif ; les altérations inévitables qu'elle a subies entre cet état primitif et son expression écrite ne peuvent ni se constater ni se réduire. Il est convenu qu'une tradition a d'autant plus de chance d'être inexacte qu'elle apparaît plus loin de sa date d'origine ; mais ce critérium n'est ni précis ni sûr.[3]

(*c*) Dans les deux cas, quand l'auteur a-t-il écrit ? immédiatement ? de mémoire ? sur des notes ? Il faut se procurer ces notes (ou les manuscrits) toutes les fois qu'on le peut ; elles éclairent parfois fortement la critique de l'auteur. Le manuscrit de la *Jeanne d'Arc* de Michelet

[1] Les écrits de Chateaubriand sur l'Amérique, avec leur aboutissement dans les *Mémoires d'Outre-Tombe*.

[2] Sur les témoignages de seconde main, voir Langlois et Seignobos, p. 151 ; sur les documents anonymes, p. 156 ss. : la critique se trouve en ce cas dans des conditions très défavorables, mais l'histoire peut se contenter de faits gros et faciles à constater. Il faut alors regarder à la nature du fait ; ceux qui sont peu exposés aux chances d'altération sont très probablement exacts. (1°) Le fait est de nature à rendre le mensonge improbable, s'il va à l'encontre de l'effet que l'auteur veut produire, s'il est connu du public (l'un et l'autre critérium est délicat à manier), s'il est indifférent à l'auteur (usages, institutions, objets, etc.) ; (2°) le fait est de nature à rendre l'erreur improbable (faits gros, durables, étendus) ; (3°) le fait est de nature à n'avoir pu être affirmé que s'il était exact : s'il va contre les habitudes et les notions de l'auteur, s'il dépasse la portée de son intelligence. — Le détail de l'analyse est à lire.

[3] Sur la tradition et la légende, voir Langlois et Seignobos, p. 152 ss.

fournit une masse de renseignements utiles de toute nature sur son étude des sources et les enjolivements variables de sa rédaction. Il faudrait pouvoir remonter à la rédaction primitive des ouvrages, ou mieux encore les suivre dans leurs rédactions successives, et voir de quelle distance l'auteur s'est éloigné, dans ses remaniements formels, des documents sur lesquels il a d'abord travaillé.

(*d*) Un fait se critique encore par son accord ou son désaccord avec le système de faits enveloppants établis par ailleurs : s'il contredit un fait certain, il est faux ; mais parce qu'il entre sans contradiction dans la série, il n'est pas vrai ; il n'est que plausible. — Ceci n'est pas un cercle vicieux ; tous les faits n'offrent pas la même résistance à la critique ; les plus sûrs et les premiers établis servent à contrôler les autres.

13. Quand les témoignages ne s'imposent ni ne s'infirment, il n'y a qu'à les rapporter, d'après leur source, s'ils en valent la peine.[1] L'essentiel est de ne jamais forcer leur degré de probabilité.

14. Il ne faut pas se faire d'illusion : la critique ne va pas très loin, du moins dans le cas des témoignages uniques, et au degré de ténuité où se maintiennent les faits de l'histoire littéraire individuelle. Parce qu'on a démontré le mensonge, l'illusion ou l'erreur, on n'a pas découvert la vérité : toutes les combinaisons restent possibles en dehors de la combinaison condamnée. Parce qu'il n'y a aucune raison apparente de suspecter mensonge, illusion ou erreur dans un document, il ne s'ensuit pas que ce document soit vrai : on n'a aucun moyen de jeter le pont entre l'affirmation de l'auteur et la réalité.[2] La critique d'exactitude n'est qu'une critique de déblayage, et c'est déjà beaucoup. Au delà, la critique repose sur un acte de

[1] Cf. Seignobos, p. 169. — Pour la suite des opérations à faire subir aux documents, voir ibid., livre III.

[2] Voir Seignobos, op. cit., p. 166.

foi, justifié ou non, on n'en sait rien, dans la valeur du témoignage humain ; elle accepte pour provisoirement vrai tout ce qui ne soulève pour l'instant aucune objection. Sous chaque ligne de bien des ouvrages, doit se lire cette déclaration de l'auteur : je rapporte fidèlement les témoignages, mais ne m'en porte pas garant. C'est pourquoi on dit qu'il n'y a de science que du général, et les travaux de biographie sont tombés en défaveur.

L'histoire a un avantage marqué sur ces parties-là de la critique : elle va aux faits importants dont les grandes lignes, sinon le détail, s'établissent sûrement. Mais la critique littéraire collective et sociologique est placée dans les mêmes conditions que l'histoire.

Il convient pourtant de ne pas exagérer le scepticisme. La critique et l'histoire littéraires sous toutes leurs formes ont mis hors de doute un grand nombre de faits. La tradition est aujourd'hui bien plus solide, bien plus riche, bien plus nuancée que vers 1840, quand Nisard prétendait la fixer. L'effort des dernières générations a été fructueux ; les résultats acquis sont encourageants.

II. — LES CAUSES

15. La critique n'essaie pas seulement de restituer et de décrire le passé. Elle essaie de le comprendre et de l'expliquer, c'est-à-dire de trouver le comment et le pourquoi, le mécanisme et la cause des phénomènes littéraires.

16. Il y a eu un temps où la notion de causalité a dominé clairement la critique, comme elle dominait la science ; ce fut le Second Empire. Sainte-Beuve et surtout Taine ont attaché leur nom à cette forme de la critique, le premier avec sa théorie des tempéraments et des familles d'esprits, le second avec tout son système, particulièrement sa théorie de la faculté maîtresse et sa classification des

causes en race, milieu, moment.[1] Sainte-Beuve est resté loin du but ; sous sa forme monographique, son œuvre est à elle seule un aveu d'impuissance ; mais il a échappé par sa souplesse et sa modestie aux sévérités de la critique. Elles se sont concentrées sur Taine, dont les constructions brillantes, mais par trop arbitraires, soutiennent mal l'examen. On a en conclu que l'esprit de leur critique était mort. Il n'en est rien. Je ne suis pas de ceux qui condamnent leur effort, et l'on peut aisément discerner, sous la différence de la terminologie, la persistance de leur esprit.[2]

17. Au terme peu clair et discrédité de cause, la critique a substitué le terme (à peine plus clair) de rapport. La critique d'aujourd'hui n'est qu'une vaste recherche de rapports. Mais il y a des rapports de plus d'un genre. Ce sont presque toujours des rapports de causalité que la critique actuelle a en vue.

La notion de cause est obscure ; les philosophes en discutent. La définition scientifique de la cause, savoir l'antécédent constant et déterminant, n'a point de place en critique, au moins pour ceux des faits littéraires (hommes et œuvres) qui sont uniques par définition et ne reparaissent jamais deux fois.

Mais des œuvres même uniques ont des antécédents déterminants, sinon constants, réserve faite pour ce que M. Bergson appelle l'évolution créatrice, et qui suppose d'ailleurs, évidemment, des virtualités données. L'hérédité détermine le tempérament de l'écrivain ; les conditions de vie et l'éducation l'affectent. Les admirations personnelles, la tradition acquise (les règles dans la tragédie), les modèles à la mode, les manières d'être spirituelles et morales du

[1] Relire les préfaces de l'*Histoire de la littérature anglaise* et des *Nouveaux essais*.

[2] Voir G. Rudler, *L'Œuvre de M. G. Lanson* (*Le Monde nouveau*, juin 1921).

public, l'idéal artistique des groupes, des écoles et de l'époque, agissent sur les œuvres. Toute la critique qui vise à établir un rapport entre l'œuvre et l'auteur, l'auteur et ses ascendants, son entourage, son milieu et son temps, repose sur le postulat de causalité.

Les recherches de sources (ch. VI), les études de genèse (ch. VII), les tracés d'influence et l'étude des échanges internationaux (ch. VIII), la critique sociologique (ch. IX) et la critique psychologique (ch. X), l'étude de la vie des idées et des doctrines, sont obscurément, à des titres et à des degrés divers, des recherches de causes. Presque toutes les techniques que j'aurai à exposer dans la suite sont des techniques de causalité.

18. L'étudiant n'a pas besoin de subtiliser sur la définition de la cause, ni même de poursuivre des recherches de causes explicites. Dès qu'il a atteint entre les hommes, les œuvres, les idées, les mouvements, les littératures, des rapports certains, il juxtapose des causes et des effets.

C'est d'ailleurs une entreprise chanceuse de vouloir dégager systématiquement les causes d'un phénomène. Les étudiants que leur tour d'esprit porterait à ce genre d'étude devraient d'abord se familiariser avec les méthodes des différences et des variations que les sciences emploient.[1] Elles servent aussi dans la critique ; mais l'expérimentation y étant impossible, on ne dégage jamais sûrement le caractère ou les caractères dont la présence ou l'absence entraîne des différences dans le produit. Chercher, comme certains le veulent, à des époques différentes d'une littérature ou dans des littératures différentes, des états littéraires dont certains caractères analogues s'expliquent par la persistance d'une même condition antécédente qui serait la cause, paraît chanceux, l'analogie n'étant jamais parfaite, et la moindre variation dans les effets supposant dans les

[1] Voir Taine, *L'Intelligence* ; Rabier, *Logique*, et la bibliographie à la fin de la section.

causes des écarts considérables. Mieux vaut abandonner ces problèmes en eux-mêmes et se contenter d'une investigation historique large et rigoureuse qui fasse apparaître par la juxtaposition des phénomènes des causes qui peuvent mieux s'entrevoir que se démontrer.

En tout cas, il faudrait s'attaquer à des problèmes limités. Entre la critique de Taine et la critique actuelle il y a une différence de degré. Taine maniait en se jouant des notions effroyablement compliquées, comme celles de race et de milieu : il envisageait des causes tellement générales qu'entre elles et les phénomènes particuliers la distance était énorme, infranchissable, le rapport indémontrable. Il avait aussi l'illusion que les causes s'ordonnent en séries linéaires, par ordre de généralité, et se tirent les unes des autres comme les parties d'une lunette. En réalité, à la diversité et à la dispersion infinies des choses correspond un réseau de causes infiniment divers et embrouillé. Aujourd'hui nous limitons les problèmes et essayons d'en poser les données avec précision. Nous faisons moins grand, mais plus serré. Nous étudions des faits voisins dans le temps et dans l'espace, nous efforçant d'atteindre les causes immédiates et contingentes et prenant garde qu'à la chaîne des rapports il ne manque point de mailles. Nous apportons à l'étude un besoin de rigueur inconnu du passé. L'un des gains les plus nets, les plus sûrs de ces trente ou quarante dernières années, c'est un sens délicat, exigeant, de la *preuve*.

L'étudiant doit acquérir ce sens aigu de la continuité, psychologique et logique.[1]

[1] Bibliographie. — Outre Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, Préface, on lira avec fruit G. Renard, II, IV et V, p. 56 ss. ; on y verra les causes réparties entre le milieu psychophysiologique (intérieur à l'homme), le milieu terrestre et cosmique, le milieu social (extérieurs), 115–18 ; — voir aussi Lacombe, I, III, IV et V, etc. ; Seignobos, 246–55.

III. — LES LOIS

19. La critique a fait un pas de plus ; elle s'est efforcée de découvrir les lois de l'activité littéraire et du développement des littératures. — Les lois ne sont d'ailleurs que les causes les plus générales ou des systèmes de causes généralisées.

L'activité littéraire est une activité spécifique. Elle suppose le jeu de facultés qui dorment ou languissent chez la plupart des hommes, mais qui atteignent chez des individus privilégiés une intensité extraordinaire, et qui présentent chez eux tous, avec des nuances presque infinies, des caractères communs. On conçoit que l'on puisse donner pour chaque écrivain la formule générale, c'est-à-dire la loi de son talent ; [1] on conçoit aussi, théoriquement, que l'espèce de travail qui fait le penseur et l'artiste puisse se réduire en formules, c'est-à-dire en lois.

D'autre part, on ne peut s'empêcher de se demander si l'apparition à peu près régulière de la littérature chez tous les peuples et le développement des littératures se fait au hasard ou obéit à un rythme, à un ordre. Ce rythme, cet ordre, on peut les chercher à la fois dans l'état de la société et dans la structure ou l'activité du cerveau humain. On peut donc concevoir à la littérature des lois externes et des lois internes.

20. Déjà Taine avait donné l'établissement de ces lois pour fin à la critique. L'échec vite apparent, mais d'ailleurs relatif, de sa tentative n'a pas découragé ses successeurs. Brunetière a essayé d'appliquer à la littérature la loi darwinienne de l'évolution. On peut dire que son effort a avorté. Avertie par l'expérience, la critique s'est repliée sur elle-même ; elle a abandonné pour un temps ces hautes ambitions et s'est mise à organiser la connaissance, — qui est après tout l'introduction indispensable aux vastes synthèses.

[1] Voir ch. VII, Études de genèse.

Cependant, il a paru récemment deux ouvrages qui rouvrent la question. L'étudiant n'ayant pas à s'inquiéter des lois littéraires si ce n'est pour son instruction, je me contenterai de l'y renvoyer.

21. Le premier s'intitule « Lyrisme, épopée, drame. Une loi de l'évolution littéraire expliquée par l'évolution générale » (A. Colin, 1911). L'auteur en est M. Ernest Bovet, professeur à l'université de Zurich. D'après lui, l'esprit adopterait en face de la vie trois attitudes, trois seulement, qui apparaîtraient d'ère en ère dans un ordre toujours le même, et auxquelles répondraient trois genres, mi-réels, mi-abstraits : le lyrisme, époque de jeunesse et d'ivresse ; l'épopée, âge de la virilité et de l'action ; le drame, époque d'analyse, de crise et de décomposition, angoisse d'une société qui s'interroge sur elle-même et sur son avenir. A chaque période, trois forces se heurteraient sous des combinaisons nouvelles : l'esprit général, la tradition, les individualités. Survivants et précurseurs, « attardés et égarés » se mêleraient au flot des hommes du jour. L'art souverain, absolu, jetterait ses œuvres éclatantes, de valeur universelle et éternelle, dans la multitude des œuvres relatives. Le facteur espace et le facteur temps, les groupes de contiguïté et les groupes d'affinité se limiteraient, s'entameraient, se composeraient, s'effriteraient. Par là, d'une ère à l'autre, des périodes identiques en leur sens profond présenteraient la spontanéité, la diversité et la nouveauté apparentes de la vie.

M. Bovet essaie de vérifier sa loi sur la littérature française. Presque millénaire, elle aurait passé déjà par trois de ces cycles. (1°) Ère féodale et catholique : des origines au commencement du XII^e^ siècle, lyrisme ; de 1100 à 1328 environ, épopée ; de 1328 à 1520 environ, drame. — (2°) Ère de la royauté absolue : de 1520 à 1610, lyrisme ; de 1610 à 1715, épopée ; de 1715 à la Révolution, drame. — (3°) Ère des nationalités et des démocraties : de

la Révolution à 1840, lyrisme ; de 1840 à 1885, épopée ; de 1885 à 1910, drame. — Et le socialisme contiendrait les promesses d'un quatrième lyrisme, d'une quatrième ère. — M. Bovet fait ensuite la contre-épreuve sur la littérature italienne.

La loi Bovet dérive directement de Brunetière et de Benedetto Croce. Elle paraît garder des reflets de Taine. Mais d'ailleurs, la théorie des cycles est ancienne ; Aristote et V. Hugo, que cite M. Bovet, Vico, Aug. Comte, Buchez, bien d'autres encore, en ont proposé des applications.

L'ouvrage serait mis avec fruit au programme d'une conférence. Il est vivant, brillant, pensé, suggestif. Les étudiants pourraient se poser les questions suivantes : Dans quelle mesure la notion de cycle est-elle fondée sur la physiologie et la psychologie de l'individu et des peuples ? — Qu'est-ce qu'un genre, en quoi consiste sa vie, comment se développe-t-il ? — Quelle part de mysticisme les notions de cycle et de genre enveloppent-elles ? [1] — Jusqu'à quel point les faits justifient-ils la théorie ? en particulier, les nombreuses et graves exceptions (anticipations et retards) que constate M. Bovet la laissent-elles subsister, l'ébranlent-elles, ou vont-elles jusqu'à la détruire ?

22. L'autre ouvrage s'intitule *L'Évolution psychologique et la littérature en Angleterre, 1660–1914*, par M. Cazamian, maître de conférences à la Sorbonne (Alcan, 1920). C'est sans comparaison la réalisation la plus serrée, la plus savante et la plus heureuse que nous ayons de la méthode de Taine renouvelée et mise au point.[2]

[1] Voir Lacombe, p. 58–61.

[2] Je ne sais si M. Cazamian accepterait cette dérivation. Il se sépare de Taine dès ses premières lignes, ne voyant dans sa méthode qu'un effort pour rattacher le développement des littératures à des causes externes et impérieuses. Mais il semble que ni la méthode ni le système de Taine n'excluent les causes internes, et lui aussi fait essentiellement de la critique une psychologie. Reste le mot impérieux. Il se peut que le déterminisme de Taine soit à

M. Cazamian voit la cause ou le ressort de l'évolution littéraire dans le « rythme psychologique », c'est-à-dire l'oscillation de l'esprit (collectif et individuel) entre la sensibilité et l'intelligence. A la théorie de la récurrence des cycles il substitue celle de l'alternance des périodes intellectuelles et émotionnelles. Parmi les peuples, les uns, comme les Français, sont de type intellectuel ; les autres, comme les Anglais, de type émotif. Chez les premiers, les périodes intellectuelles auront une tendance à se reproduire plus aisément, à se réaliser plus complètement, et à se stabiliser ; elles expriment les aspirations profondes et l'orientation essentielle de la race. Chez les seconds, ce seront les périodes émotionnelles ; mais chez tous, l'alternance, le mouvement du pendule se produit avec la régularité d'une loi.

Comment maintenant le pendule joue-t-il ? Sans parler de l'usure intérieure, le rythme psychologique rencontre dans le milieu moral et social des complicités ou des résistances qui en précipitent ou en ralentissent le mouvement. La diversité en quelque sorte infinie, en nature et en degré, de ces complicités ou de ces obstacles explique la durée ou la brièveté des mouvements alternatifs, et la variété des aspects de la littérature dans la série des périodes de même caractère.

L'ouvrage profond, philosophique et nuancé de M. Cazamian fera utilement l'objet de plusieurs conférences.[1] On voit sur quoi porterait essentiellement la discussion.

détendre ; mais qu'importe au fond, si le déterminisme demeure ? Et comment, s'il disparaissait, resterait-il des lois ? Mais n'entrons pas dans les subtilités du problème de la liberté ou de l'autonomie.

[1] On trouvera en d'autres termes une application du même principe dans un autre ouvrage de M. Cazamian, *L'Angleterre moderne, son évolution* (Flammarion, 1911). L'évolution de l'Angleterre y est donnée comme une adaptation tantôt empirique et instinctive, conformément aux tendances les plus profondes de la race, tantôt réfléchie et volontaire, conformément aux conditions et aux nécessités de la concurrence moderne.

Il se ressent des théories récentes de la sociologie qui font du fait social une entité à part, distincte de la somme des faits individuels dont il se composait dans les sociologies plus anciennes. Il y a peut-être là, sur la notion de psychologie ethnique, un mysticisme analogue à celui de M. Bovet sur la notion de genre. Le refus d'admettre cette ontologie entamerait-il la loi Cazamian ?

Que vaut, psychologiquement et historiquement, le rythme psychologique ? Est-ce un fait d'expérience, démontré par l'étude désintéressée de l'évolution littéraire ? N'est-ce qu'une interprétation arbitraire et prématurée de faits mal acquis et mal compris, un mirage ? [1]

La loi joue-t-elle pour toutes les littératures ? de tout temps, ou seulement pour la période moderne ?

Les complicités ou les obstacles de détail que note M. Cazamian ont-ils le sens qu'il leur attribue ? etc.

23. Divers travaux ont appelé l'attention sur les rapports de la littérature et de la société (voir ch. IX). Le vieil adage de Bonald, « La littérature est l'expression de la société », a subi un fort déchet. Il a été reconnu que la littérature peut refléter les mœurs, les devancer, les suivre, ou s'en abstraire, au moins en apparence, quand elle exprime les rêves, les aspirations, les exaltations, l'idéal des artistes ou de la société.

[1] Le rythme psychologique me paraît avoir été mis en lumière par les travaux récents relatifs au romantisme dans son opposition au classicisme. On sait que ces travaux ont été viciés par toutes sortes d'arrière-pensées religieuses, politiques, et même personnelles. Mais d'ailleurs l'opposition est posée dès 1815 par les résistances des « classiques » à l'idéal nouveau. — Quand on lit aujourd'hui les grands romantiques, les romantiques sains, on est souvent embarrassé de définir en quoi consiste leur romantisme. M. Lanson a fait à l'université de Londres deux conférences extrêmement nourries de faits et d'idées qui effaçaient presque les frontières des écoles et rétablissaient l'unité de la tradition. Quel minimum d'existence doit conserver le rythme psychologique pour que la loi Cazamian subsiste ?

A propos de la thèse de M. Mornet sur « Le sentiment de la nature en France de Jean-Jacques Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre. Essai sur les rapports de la littérature et des mœurs », M. Lanson écrivait (R. U., 1908, 4) ces quelques lignes qui mettent la question au point : « L'autre (travail), sociologique, consistait à étudier comment la littérature et la vie réagissent l'une sur l'autre, s'entraînant à tour de rôle. Sur ce dernier point, la prudence d'affirmation de M. Mornet est plus justifiée que nulle part ailleurs. Il faudrait vingt, cent monographies pareilles pour qu'on pût se hasarder à parler de loi. Il n'est pas certain d'ailleurs qu'il y ait une loi à trouver. L'action réciproque de la littérature et de la vie pourrait bien à chaque moment et dans chaque pays se résoudre en faits singuliers qui ne se déterminent pas par une loi commune, mais résultent du jeu de lois multiples. Ce sont ces lois qu'il faudrait saisir une à une, et par conséquent décomposer le problème général en une série de problèmes particuliers. Par exemple, et à titre d'hypothèse, on pourrait proposer cette loi : *Toute tradition littéraire tend à faire retarder la littérature sur les mœurs.* Corollaire : *Les mœurs agissent d'autant moins fortement et d'autant plus lentement sur la littérature que la tradition littéraire est plus forte.* Mais les rapports de la littérature et de la vie ne seraient pas réglés uniquement par cette loi, même si on la trouvait généralement vérifiée. Il y a des cas où la littérature est en avance sur la vie, même dans les pays ou les temps de forte tradition littéraire : ici il faudrait faire intervenir et dégager les lois : (1°) de la communication internationale ; (2°) de l'action des personnalités. Enfin il y a des lois générales de différenciation de la littérature et des mœurs, qu'il faudrait arriver à préciser, et qui enveloppent et dominent le problème de l'action réciproque de la littérature et des mœurs ».[1]

24. Ces questions ne sont pas mûres.

[1] Voir des vues également réalistes dans Seignobos, 212.

Il est indispensable que les étudiants prennent connaissance de ces études et les discutent ; mais ils doivent se garder de la tentation d'en essayer prématurément. C'est là travail d'homme. Ces synthèses ne sont possibles que par les longues études analytiques antérieures qui ont établi les faits et dégagé les caractères distinctifs de chaque écrivain, de chaque école, de chaque période. La loi n'est que la généralisation de centaines, de milliers de rapports précédemment établis. Les étudiants devront commencer par des travaux plus modestes, remettant à l'heure de la maturité, si un tour d'esprit philosophique les y porte, le moment d'aborder ces synthèses.[1]

[1] Bibliographie. — Sur les lois, outre Taine, ouvrages cités, voir G. Renard, p. 13, et toute la troisième partie ; Seignobos, 223.

CHAPITRE III

CRITIQUE D'ATTRIBUTION

I. — DÉFINITIONS

1. Un livre se présente avec le nom d'un auteur connu ou illustre sur la couverture. Un doute s'élève sur la paternité de l'œuvre : comment éclaircir ce doute ?

L'ouvrage est signé d'un nom qu'on sait ou qu'on suppose être un pseudonyme : comment percer ce pseudonymat ?

L'ouvrage n'est pas signé : comment lever cet anonymat ?

Ces problèmes relèvent de ce qu'on appelle la critique d'attribution ou de provenance.

Ils sont moins rares qu'on ne le croirait, même en littérature moderne. J'en rappellerai ici quelques-uns des plus connus.

II. — QUELQUES EXEMPLES

2. Le V^e^ livre est-il de Rabelais ? (Lanson, *Manuel*, 892 ss.)

Shakespeare est-il l'auteur de son théâtre ? Pascal, des factums qui ont suivi les *Provinciales* (G. Lanson, R. H. L. F., 1901) ? Marivaux, de la *Provinciale* ? [1]

Il y a eu au XVIII^e^ siècle toute une librairie anonyme de colportage ; le XVIII^e^ siècle, à cause des tracasseries du pouvoir, a été le beau siècle de l'anonymat.[2]

Voltaire a lancé dans la circulation beaucoup de pamphlets

[1] P. Chaponnière, *Une Comédie inconnue de Marivaux, La Provinciale* (Genève, Ed. Sonor, 1922).

[2] G. Lanson, *Questions diverses sur l'histoire de l'esprit philosophique en France avant 1789* (R. H. L. F., 1912, 1 et 2) ; J.-B. Belin, *Le Commerce des livres prohibés à Paris de 1750 à 1789* (Belin, 1913 ; c. r. de D. Mornet, R. H. L. F., 1913, 4) ; et l'ouvrage de Ch. Nisard.

auxquels il a négligé de mettre son nom, et ses ennemis lui ont prêté, pour le compromettre, ou ses amis, pour se prévaloir de son autorité, plus d'un libelle où il n'est pour rien.

La correspondance de Grimm est parfois de Diderot, qui n'a pas signé tous ses ouvrages.

MacPherson a presque entièrement fabriqué les poèmes d'Ossian ; [1] Chatterton, des pastiches moyenâgeux.

Les poésies de Clotilde de Surville ; les poésies occitaniques de Fabre d'Olivet ; le théâtre de Clara Gazul, de Mérimée, ont fait quelque temps illusion.

Les *Philadelphes*, de Ch. Nodier, ont passé pour un livre d'histoire.

Vrain-Lucas a tenu un atelier de faux, que l'académicien Michel Charles a pris pour argent comptant, même les autographes d'Alcibiade, de Marie-Madeleine, d'Attila.

On a discuté si George Eliot était un homme ou une femme ; Émile Montégut croyait tout concilier en en faisant un clergyman, et avoir de l'esprit.

Les déliquescences d'Adoré Floupette ont trouvé quelques dupes.[2]

Trois problèmes d'attribution retentissants ont été soulevés en France récemment ; et les deux démonstrations de méthode les plus décisives qui existent en ce genre se réfèrent, l'une, par M. J. Bédier, au *Paradoxe sur le comédien* ; l'autre, par M. G. Lanson, au *Discours sur les passions de l'amour*. Voyons comment ils s'y sont pris pour résoudre leur problème.

3. *Le Paradoxe.* — Ayant découvert dans une boîte à bouquins, sur les quais, un manuscrit du *Paradoxe* criblé

[1] L'étude du cas Ossian fournirait une magnifique démonstration de méthode. Voir P. Van Tieghem, *Ossian en France*, 2 vol. (Rieder, 1917 ; c. r. d'A. Monglond, R. H. L. F., 1920, 4).

[2] M. Augustin Thierry a réuni en deux volumes de *Grandes mystifications littéraires* (Plon-Nourrit, 1911 et 1913) un certain nombre de cas qui relèvent de la critique d'attribution.

de corrections et d'une écriture qui se trouva être celle de Naigeon, M. Ernest Dupuy crut devoir retirer à Diderot la paternité de l'ouvrage pour la donner à son ami et copiste.[1]

Ses conclusions trouvèrent crédit ; la majorité des critiques les adopta, principalement pour des raisons de goût et de style. Mais leur faveur fut courte. Vint M. Bédier,[2] et l'hypothèse s'écroula en un tournemain.

L'attribution du *Paradoxe* à Diderot est fondée sur une tradition qui remonte à 1830. Que vaut cette tradition ? sur quoi repose-t-elle ? A-t-elle un caractère de sûreté tel qu'elle disqualifie d'avance le manuscrit non autographe et oblige à en trouver une explication quelconque, mais qui laisse l'œuvre à Diderot ? A-t-elle au contraire des trous, par lesquels l'attribution consacrée peut tomber et disparaître ?

Voilà la question primordiale, M. Bédier ne fait que l'effleurer, non sans raison.

Le *Paradoxe* provient du fonds de manuscrits que la fille de Diderot envoya à Catherine II après la mort de son père, et qui sont ou étaient à la Bibliothèque impériale de Saint-Pétersbourg. Il a pu se glisser parmi eux le manuscrit d'une œuvre qui n'était pas de Diderot. Il faudrait savoir si le manuscrit du *Paradoxe* est autographe. S'il l'est, la question est *à peu près* jugée, n'y ayant pas de raison apparente que Diderot ait copié de sa main l'œuvre d'un autre ; mais cela n'est pas *impossible*. S'il ne l'est pas, la question reste entière. D'aucune façon il ne semble que la critique de la tradition seule, indépendamment de déclarations formelles de Diderot qui paraissent manquer, puisse conduire à une certitude.[3]

[1] E. Dupuy, *Le Paradoxe sur le comédien*, édition critique, Soc. fr. d'imprimerie et de librairie, 1902.

[2] J. Bédier, *Études critiques*, 86.

[3] La notice de l'édition Tourneux (VIII. 339) ne dit rien du manuscrit ; mais elle donne p. 338 un renseignement sur les copies de Naigeon et p. 339 une note de Grimm qui militent déjà très sérieusement contre l'hypothèse Dupuy.

Reste donc le manuscrit. Aussi bien, c'est son existence qui pose le problème, et puisqu'il existe, il faudra toujours l'expliquer. Peut-être contient-il la clef du mystère ? M. Bédier, qui sait le métier à fond, y va tout droit.

Maintenant, que faut-il, pour étudier un manuscrit ? D'abord des yeux, des yeux qui sachent voir, simplement ; et derrière eux, un clair et solide cerveau, qui sache interpréter leurs constatations.

Or M. Dupuy a publié six pages du manuscrit en fac-similé. M. Bédier les regarde ; et de ses yeux, qui savent voir, qu'y voit-il ? Trois choses :

(1°) Les additions marginales, souvent très longues, ne présentent pas une seule rature, ou plutôt elles en présentent une, insignifiante.

(2°) Les surcharges interlinéaires ne présentent pas une seule correction.

(3°) La rédaction linéaire, chargée qu'elle est de ratures, ne présente pas de repentirs, c'est-à-dire d'expressions essayées, condamnées, barrées et remplacées ; ou plutôt elle en présente un, un seul.

Le texte linéaire est d'un bloc ; il se lit d'une venue, il est complet, il se suffit ; de même les additions interlinéaires, en utilisant les mots non rayés de la rédaction linéaire.

Que conclure de cette triple observation ? Ceci : le manuscrit Naigeon n'est pas un manuscrit d'auteur ; c'est un manuscrit de copiste. La rédaction linéaire représente un premier état du texte, copié d'une traite ; les additions interlinéaires et marginales un second état du texte, collationné d'une autre traite sur le premier.

Ce qui fait l'élégance, la beauté de l'article, c'est que M. Bédier a avancé ses conclusions sur six pages seulement de fac-similés, avant d'avoir pu étudier le manuscrit à la Bibliothèque Nationale. Il y a là, sur la solution du problème, une sorte de divination, et, dans sa présentation, une imagination dramatique admirable.

M. Bédier s'en est donc allé le 21 janvier 1903 à la Bibliothèque vérifier sa conjecture sur le manuscrit déposé par M. Dupuy. Il n'y a trouvé ni corrections marginales ou interlinéaires, ni repentirs, qui ne s'expliquent dans son hypothèse que le manuscrit est une copie ; par conséquent, cette hypothèse est démontrée.

Il y a trouvé cette preuve supplémentaire que toute la rédaction linéaire est écrite d'une même encre ; toute la rédaction interlinéaire et marginale, d'une autre encre.[1]

Et enfin, il y a trouvé l'explication du « repentir » unique du fac-similé. Mais ici, nous entrons presque dans l'opéra-bouffe.

Le fac-similé (p. 24, l. 24 du manuscrit) donne cette phrase : « *Votre voisine est belle, très belle, d'accord ; mais ce n'est pas la Beauté. Mais Quinaut* ». Ces deux derniers mots sont barrés, et c'est là le repentir dont il a été question. Il faut l'expliquer.

Comment, pour copier le premier manuscrit du *Paradoxe*, Naigeon s'était fait un cahier de douze feuilles doubles, cousues à la manière d'un cahier d'écolier, écrites au verso comme au recto, et paginées (sur les rectos) de 1 à 24.

Comment, à un moment donné, il s'aperçut qu'il avait oublié toute une liasse de son manuscrit, et que le développement oublié s'insérait à la page 13, l. 8 de sa copie, juste avant les mots « Mais Quinaut ».[2]

Comment il intercala, au milieu de son cahier, six nouvelles feuilles doubles, ce qui l'obligea à repaginer de 25 à 36 les feuillets 13–24 de son premier cahier.

Comment les six feuilles doubles suffirent, et au delà, à contenir le développement oublié, la nouvelle page 24 n'étant écrite qu'aux deux tiers, et se terminant l. 24 par les mots « Mais Quinaut », lesquels se raccordent

[1] Méditer la note de la p. 101.

[2] Ce ne sont pas les mêmes que plus haut. Ils reviennent à deux endroits différents.

au mot « Dufresne » de l'ancienne page 13, devenue page 25, l. 9.

Comment le second manuscrit du *Paradoxe* offrit à Naigeon une addition p. 24 (nouvelle pagination), l. 24, précisément avant les mots malchanceux « Mais Quinaut », qu'il fallut encore barrer.

Comment cette addition ne tint pas dans la partie blanche de la p. 24 et dut se poursuivre à la marge de la p. 25, où Quinaut trouva enfin, après tant de pérégrinations, une niche bien méritée et définitive, en rejoignant son « Dufresne ».

Comment enfin les chiffres 13–24 de la première pagination se lisent encore sous les chiffres 25–36 de la seconde, tel est l'extraordinaire roman critique qu'il faut lire dans l'éblouissant article de M. Bédier, qui est bien l'un des bijoux de la critique française et mondiale.

Comment M. Bédier l'a-t-il débrouillé ? En usant de ses yeux, d'abord et toujours, puis en raisonnant sur les constatations de ses yeux.

Que démontre son article ? Que le *Paradoxe* est de Diderot ? Pas le moins du monde, et M. Bédier — c'est là une des parties délicates de la méthode, l'une de celles où les novices échouent communément — M. Bédier sait trop bien mesurer ses conclusions à ses preuves pour s'aventurer de la sorte. Il démontre simplement que le *Paradoxe* n'est pas de Naigeon ; c'est-à-dire, il reporte la question au point où elle en était avant la découverte de M. Dupuy.[1]

Quel enseignement général de méthode nous apporte son étude ? Celui-ci :

(1°) La critique, comme toute autre activité de l'esprit, n'est pas une activité purement abstraite ; les sens y jouent leur part, je veux dire : les yeux y ont parfois une importance considérable ; toute méthode générale qui forme

[1] A vrai dire, ses conclusions sont un peu plus compliquées et nuancées. Voir l'article.

l'œil à regarder, à observer, à constater, peut et doit servir en fin de compte la critique très efficacement.

(2°) Du point de vue critique strict, nous n'avons aucune leçon directe à tirer de la discussion sur le repentir « Mais Quinaut » ; car jamais un problème identique ne se représentera ; cela est unique. Ce qui nous en reste, c'est un modèle ; un modèle de critique attentive, sagace et lumineuse ; et une exhortation implicite à dégager les données constitutives, uniques, de chaque problème, à les comprendre et à les interpréter.

(3°) Par contre, le gros de l'article nous apporte deux enseignements généraux sur les moyens de preuve à employer dans ces études :

(*a*) Il faut étudier les données historiques des problèmes dont on s'occupe. — Critique externe.

(*b*) Il faut observer, définir et expliquer les caractères significatifs des manuscrits (ou des éditions) dont l'ensemble constitue les données et enveloppe la solution du problème. — Critique interne.

4. Le *Discours sur les passions de l'amour* n'existe pas en manuscrit autographe. Il a été signalé par V. Cousin dans son fameux rapport de 1842 (impr. 1843) et attribué par lui à Pascal. Il ne s'était pas élevé de doute sur cette attribution jusqu'à l'article où M. V. Giraud, en 1907, la rejeta.

La position du problème est donc sensiblement la même à propos du *Discours* qu'à propos du *Paradoxe* ; aussi M. Lanson (F. Q. R., 1920, mars) commence-t-il comme M. Bédier, mais plus décisivement, par l'historique de la question, afin d'éprouver les fondements de la tradition.

Le *Discours* nous est parvenu par deux copies anonymes, dont l'une porte cette note : On l'attribue à M. Pascal.

Que vaut cette note ? Rien. On ne sait ni qui l'a écrite, ni quand elle a été écrite, ni quelles raisons l'inconnu qui l'a écrite a eues de l'écrire. Elle ne prouve rien ni pour ni

contre l'attribution. Et elle est seule de son espèce ; on ne connaît pas une seule allusion au *Discours*. L'évidence externe ne fournit donc rien.

Reste l'évidence interne. Y a-t-il, dans le *Discours* même, de quoi en attribuer indiscutablement la paternité à Pascal ?

Mais qu'est-ce que l'évidence interne, et quel est le sens chargé de la reconnaître ? Est-ce le goût, ce fameux goût qui faisait trouver le *Paradoxe* indigne, après l'avoir fait trouver très digne de Diderot ? Le goût est certainement une faculté précieuse, et qui joue un rôle éminent dans la critique ; mais il ne sert ni ne suffit à tout. Il est une faculté d'intuition, non de démonstration, et l'intuition trompe souvent ; elle se plie en tous sens, elle suit le désir, elle est proche parente de la foi, qui par définition n'a pas besoin de preuve.[1]

Si donc le problème de la paternité du *Discours* était affaire de goût, il serait autant dire désespéré ; les opinions flotteraient indéfiniment du pour au contre.

Mais il ne s'agit ni de goût ni de foi ; il s'agit de faits, de faits à constater, à démontrer, à interpréter. Quels faits ?

Le *Discours* n'a pas été attribué pour rien à Pascal. Entre lui et les *Pensées*, la critique a remarqué depuis longtemps, non seulement une similitude d'accent, mais des ressemblances positives d'expression, de tour, de raisonnement surtout et de pensée, que personne ne songe à imputer au hasard. Il faut les réunir, par la comparaison patiente des textes, et ce n'est pas un petit travail. M. Lanson les réunit ; il en trouve douze principales et il dispose ses textes sur deux colonnes, pour les discuter : à gauche, le *Discours* ; à droite, les *Pensées*, d'après l'édition de Port-Royal : notez ceci.

Comment expliquer ces ressemblances ?

[1] Voir p. 21, § 8.

Il y en a, à priori, trois explications, et trois seulement :

(1°) Le *Discours* est de Pascal.

(2°) Il est de quelqu'un que Pascal imite.

(3°) Il est de quelqu'un qui imite Pascal.[1]

La troisième, très plausible en soi et dans l'abstrait, s'élimine quand on se demande *qui* a bien pu imiter Pascal, et pourquoi. Elle se heurte aux habitudes intellectuelles du siècle et ne rend pas compte du style du *Discours*.[2]

La seconde limite la recherche au cercle — tôt parcouru — des hommes dont Pascal a subi l'influence. Elle conduit directement et invinciblement à reconnaître pour auteur du *Discours* le chevalier de Méré.

Y a-t-il un moyen d'éprouver l'hypothèse ? Sans doute, et celui-là même qui a déjà servi tout à l'heure pour Pascal. La comparaison du *Discours* avec les *Pensées* a fait ressortir les ressemblances des deux œuvres ; la comparaison des ouvrages de Méré avec le *Discours* fera saillir aussi leurs ressemblances. M. Lanson s'est donc reporté à ces ouvrages (et ce n'était pas non plus un mince travail) ; il n'y a pas trouvé de rapprochements caractéristiques. Par contre, l'assimilation de l'auteur du *Discours* à Méré se heurte à des difficultés et à des objections qui la lui font écarter.[3]

Nous voici ramenés à la première hypothèse, et déjà la

[1] Dans quel ordre examiner ces trois hypothèses ? M. Lanson devant démontrer la première, il la réserve naturellement pour la fin, commence par la troisième, et continue par la seconde. De la propriété de l'ordre choisi dépendent non seulement l'élégance, mais aussi, pour une part, l'efficace de la démonstration.

[2] Voir le détail de l'argumentation, F. Q. R., p. 13–15. On observera que M. Lanson ne fournit pas de *preuves* ; on ne prouve pas une proposition négative. Mais il atteint à défaut de certitude une très haute probabilité. Ceci, comme je l'ai dit, est une des délicatesses de la méthode souvent fermées aux débutants ; ils veulent ordinairement prouver plus qu'ils ne peuvent.

[3] Étudier particulièrement la dialectique lumineuse des trois derniers paragraphes de la p. 16.

ruine des deux autres constitue en sa faveur une présomption. Mais y a-t-il un moyen de la prouver ? Oui, et c'est de l'avoir trouvé qui fait l'efficace et l'élégance de l'article.

Jusqu'ici M. Lanson a cité les *Pensées* d'après l'édition de Port-Royal (1670), parce que, dans l'hypothèse où le *Discours* serait l'œuvre d'un imitateur de Pascal composée vers la fin du siècle, le texte de Port-Royal est le seul où cet imitateur aurait pu lire les *Pensées*.[1]

Mais nous en avons un autre, celui du manuscrit.

Si donc le *Discours* offre des ressemblances avec les *Pensées* authentiques que personne au XVII[e] siècle n'a connues, en dehors de quelques Port-Royalistes qui ne sont pas suspects d'avoir écrit le *Discours*, il faudra que celui-ci soit de Pascal.

M. Lanson institue cette comparaison que M. Giraud n'avait pas eu la patience d'entreprendre, bien qu'il en eût eu l'idée de son côté.[2] Il reprend le texte du *Discours*, reprend le texte des *Pensées* ; il les confronte, et cette confrontation aboutit à ceci : trois passages du *Discours* ont un rapport plus frappant avec le texte du manuscrit des *Pensées* qu'avec le texte de Port-Royal ; trois autres passages n'ont de rapport qu'avec des fragments de Pascal omis par Port-Royal. La preuve est faite.[3]

Que démontre l'article ? Que Pascal est l'auteur du *Discours* ? Pas tout à fait ; en logique stricte, il ne donne à Pascal que la quinzaine de passages retenus pour la

[1] A moins qu'il n'eût obtenu communication du manuscrit, mais ceci ne serait qu'une hypothèse ; de plus, le manuscrit est difficile à lire et à manier.

[2] F. Q. R., p. 18 : « il faudrait découvrir — *et je ne crois pas qu'on y parvienne* —... ». Pourquoi ? M. Lanson y est parvenu. Ne pas s'arrêter en chemin quand on a l'idée d'une recherche.

[3] M. Lanson produit ces passages, et en établit dans une discussion serrée la portée pour son hypothèse. La fin de l'article traite du sens et de la valeur du *Discours* ; elle sort de la critique d'attribution. Nous nous bornons à y renvoyer le lecteur.

démonstration. Mais comment des passages qui sont du Pascal, ceux du moins que personne ne pouvait connaître, se seraient-ils glissés dans un *Discours* qui ne serait pas de Pascal ? Ce serait un grand mystère. *Pratiquement*, donc, l'article aboutit à démontrer la paternité totale de Pascal.

C'est un chef-d'œuvre de raisonnement serré, sagace et décisif, une merveille d'imagination dialectique : imagination de l'argument unique, propre à la cause, imagination des moyens de preuve.

Ce qu'il y a d'unique, ici, c'est l'existence de deux états distincts du texte des *Pensées* dont l'un altère gravement l'original : celui de 1670, celui du manuscrit. Et pour être moins frappant, le passage de l'un à l'autre dans l'argumentation de M. Lanson n'est pas moins dramatique que, dans l'argumentation de M. Bédier, le passage des fac-similés au manuscrit complet. En ce sens, les deux articles nous offrent le même exemple, le même enseignement.

Que nous apprend encore cet article ?

(1°) Il nous apprend à ne pas ménager notre peine. Le collationnement du *Discours*, des *Pensées* sous leurs deux formes, et des ouvrages de Méré est un travail long, et un travail délicat, si l'on songe au petit nombre de passages qu'il a permis de retenir.

(2°) Il met bien en lumière la distinction des deux ordres d'évidence, l'un externe, l'autre interne, entre lesquels se distribuent tous les moyens de méthode, et qui fournissent le plan de toute recherche (voir ch. I^er^, § 4.)

(3°) Il repose essentiellement sur une comparaison de variantes (style ou pensée), c'est-à-dire sur la méthode des ressemblances et des différences. Cette méthode est le fondement de parties considérables de la critique ; j'aurai maintes fois à y revenir.

5. Le troisième grand procès d'attribution a porté sur

le *Contr'un* de La Boétie. Il a été soulevé en 1906 par le Dr Armaingaud.[1]

La Boétie meurt en 1563, léguant à son ami Montaigne ses livres et ses papiers.

En 1571, Montaigne publie les manuscrits, moins un mémoire sur l'édit de 1562 et le *Contr'un*.

En 1577, le *Discours de la Servitude volontaire* paraît, sans nom d'auteur, au tome III d'un recueil de pamphlets que les protestants lancent contre la Saint-Barthélemy.

Est-ce Montaigne qui le leur a communiqué ? Et que leur a-t-il remis ? le texte même de La Boétie, ou ce texte remanié et interpolé par lui-même ?

Voilà la question.

Ce qui en fait à notre point de vue l'intérêt, c'est qu'au contraire des problèmes précédents la part de l'évidence interne y est réduite, la part de l'évidence externe considérable.

Le débat s'est concentré sur le portrait du tyran. Si ce portrait n'est pas une pure déclamation à la manière antique, s'il faut y reconnaître Henri III, si le *Contr'un* est un pamphlet contre ce roi, que La Boétie n'a pas connu, alors la participation de Montaigne devient possible ; mais encore faudra-t-il la démontrer, car les interpolations pourraient provenir des protestants qui ont publié l'ouvrage.

Dans le portrait même du tyran, la polémique s'est portée sur le sens qu'il faut donner à ces mots : « tout empesché de servir vilement à la moindre femmelette ! » M. Armaingaud entend incapable d'amour... ; ses adversaires, asservi aux femmes (voir ch. II, § 4, a).

Il apparaît que la question, dans l'ensemble, est surtout une question historique. Il s'agit d'étudier le *Contr'un* mot pour mot, et de voir s'il contient des allusions indé-

[1] *Montaigne pamphlétaire. L'énigme du Contr'un* (Hachette, 1910). Avec bibliographie de la question. Voir aussi Lanson, *Manuel*, 2375.

niables à l'histoire du siècle et aux luttes des partis postérieures à 1563, date de la mort de La Boétie. Faute de quoi, le pamphlet restera ce qu'il était : un exercice d'école, plus ou moins nourri d'allusions à l'histoire de France antérieure à la date de sa composition, et l'on n'aura plus aucune raison d'y voir la main de Montaigne.

En outre, pour que Montaigne ait retouché le *Contr'un* dans le sens que dit M. Armaingaud et l'ait communiqué aux protestants, il faut qu'il ait été en sympathie avec le Parti. On a donc été amené à réétudier sa politique : on ne l'a trouvée ni vers 1674 ni plus tard favorable aux Réformés.

La question de l'attribution du *Contr'un* à Montaigne s'est résolue par la négative ; certains ont suspendu leur jugement ; le D^r^ Armaingaud a maintenu ses conclusions.

Le problème est compliqué ; il pourrait être repris par les professeurs avec leurs étudiants en conférence.

III. — LA MÉTHODE

6. Ses moyens de preuve se répartissent, comme on l'a vu, entre la critique externe et la critique interne.

Il doit, bien entendu, exister de bonnes raisons pour soupçonner que le signataire d'un ouvrage n'en est pas l'auteur ; on ne soulève pas ces questions-là de gaieté de cœur.

Cela posé, et si le problème ne se trouve pas résolu dans les manuels de la critique d'attribution, on commence en général — réserve faite pour la position historique de la question — par la critique interne, car il est nécessaire de connaître à fond l'ouvrage dont on recherche l'auteur ; mais la marche du travail dépend de la nature du problème.

(1°) *Critique interne.*

On étudie

(*a*) Les faits mentionnés dans l'ouvrage (par le mot «faits»

j'entends tout le contenu positif) ; on les date. — Il faut prendre garde aux interpolations ; elles se reconnaissent (plus ou moins) soit à la différence des tons et des styles, soit aux ruptures dans la suite des idées ou aux contradictions.

On déduit de là de premières conditions de date, de position et d'expérience où l'auteur a dû se trouver pour pouvoir écrire son livre.

(*b*) Les idées, les sentiments, le système, etc. On en déduit le parti, la religion, les tendances, etc., de l'auteur, et par suite le cercle à l'intérieur duquel il faut le chercher.

(*c*) La forme (vocabulaire, syntaxe, versification, style). Si elle présente des caractères marqués, l'ouvrage peut s'apparenter aux ouvrages d'un auteur connu ; si on ne parvient pas à l'identifier, on le replace au moins dans son groupe ou dans son école.

(*d*) La typographie. On s'assure que le nom de la ville de publication et le nom de l'éditeur, s'ils sont donnés, sont sincères, et, s'ils sont inconnus, ne se décèlent pas par la comparaison de l'ouvrage considéré avec les ouvrages dont il est établi qu'ils ont paru vers le même temps dans telle ville et chez tel éditeur ; on étudie les caractères d'imprimerie, les vignettes, les fleurons, les culs-de-lampe, les habitudes orthographiques, les formats, les reliures et les gardes, etc.

Ce dernier moyen a donné des résultats, en particulier pour le XVI^e^ siècle et le commencement du XVII^e^, alors que la production littéraire se répartissait entre quelques villes et quelques imprimeries, Lyon, Paris, Le Mans, Rouen, etc. ;[1] et pour le XVIII^e^ siècle, où une foule de livres imprimés en France, clandestinement ou non, portent les noms d'Amsterdam, La Haye, Cologne, Londres, etc.

[1] Gasté, *La Querelle du Cid*, pièce II, p. 69 *et passim* ; G. Rudler, *Adolphe*, p. lxxiii ss.

Parfois l'auteur révèle son nom par une disposition typographique ou un jeu de mots, le suggère ou le trahit par l'emploi d'une formule favorite.[1]

Il est quelquefois possible de pousser l'analyse et le travail de comparaison à un degré de précision tel que la probabilité équivaut pratiquement à une certitude. Les chances d'identification sont d'autant plus grandes que l'ouvrage est plus caractéristique et que l'écrivain a plus de talent. Mais il ne faut pas se dissimuler que d'ordinaire la preuve, au sens plein du mot, ne se fait que par l'aveu explicite de l'auteur, l'aveu non suspect, car des écrivains sans scrupules peuvent être tentés de s'approprier un ouvrage anonyme.

(2°) *Critique externe.*

On établit d'aussi près que possible l'histoire du manuscrit ou du volume considéré ; on la situe dans la biographie de l'auteur présumé, si l'on a une présomption.

Si c'est un manuscrit, on essaie d'en fixer la provenance (et la date) ; d'en identifier l'écriture (voir ch. VII, § 11) ; de le suivre dans ses pérégrinations.

Si c'est un volume (ou même un manuscrit), on cherche dans les journaux, correspondances, registres de police, papiers confidentiels quelconques de l'auteur présumé, de son entourage, de l'époque, tous les renseignements de nature à éclairer le problème. (A vrai dire on ne fait guère ces immenses recherches pour un seul ouvrage, surtout s'il est de peu d'importance ; on attend que le dépouillement systématique des sources d'information ait fait sortir les renseignements.)

On dresse à l'aide des manuels une liste des autres ouvrages anonymes ou pseudonymes du même temps et du même caractère, et l'on regarde si la comparaison des

[1] Voir J. Barrère, à la Bibliographie (premier des articles cités) ; et les cryptogrammes de Bacon (pour l'attribution des œuvres de Shakespeare).

ouvrages analogues dont le cas est résolu ne fait pas la lumière sur l'ouvrage qu'on a en vue.

7. La critique d'attribution n'est pas de celles où il faille engager les jeunes gens ; et j'en aurais traité plus brièvement si je n'avais pas trouvé sur ma route deux articles exceptionnellement instructifs pour la formation critique générale.

Il ne faut pas en exagérer la portée. Sans doute, il importe de restituer à un grand écrivain, à un grand homme d'action, comme Voltaire, ceux de ses ouvrages qu'il n'a pas signés ; il importe sans comparaison davantage de lui retirer ceux qui ont paru sous son nom et dont il n'est pas l'auteur. En général, toute pièce non signée ou faussement signée, surtout quand la valeur littéraire en est indiscutable, pose un problème irritant, et l'interprétation en est rendue moins sûre et moins complète par l'absence de signature.

Mais l'histoire littéraire s'accommode encore très bien de documents pseudonymes ou anonymes. La date importe souvent plus que le nom. La critique interne fait presque toujours apparaître la condition, le caractère, le parti et les partis-pris, le degré de culture et les moyens d'information de l'auteur inconnu. Il n'en faut pas davantage pour extraire de la pièce, avec les précautions qui s'imposent, ce qu'elle contient d'utile pour l'histoire des idées, ou des mouvements, ou des genres, ou des formes littéraires. Nombre de chansons de geste, de pièces dramatiques, de documents historiques resteront à jamais anonymes : la critique et l'histoire n'en tirent pas moins bon parti.

BIBLIOGRAPHIE

I. — Anonymes et Pseudonymes

Barbier, *Dictionnaire des ouvrages anonymes* (1re éd., 1806 ; 3e éd., 1882, 4 vol. in-8°) ; préface et notes à lire ; avec supplément de :

Brunet, *Dictionnaire des ouvrages anonymes suivi des supercheries littéraires dévoilées*, 1889, 1 vol. in-8°.[1]

H. Celani, *Additions et corrections au Dictionnaire des anonymes de Barbier*, 1902, in-8°, 29 p. (*Rev. des Bibliothèques*, oct.–déc. 1901 ; Lanson, *Manuel*, n° 138).

J. Barrère, *Observations sur quelques ouvrages anonymes du XVIIe siècle*, R. H. L. F., 1914 (important). — Voir aussi, du même auteur, *Sur quelques vers attribués à La Boétie*, ibid., 1920.

H. Ashton, *L'Anonymat des œuvres de Mme de La Fayette*, R. H. L. F., 1914.

P. Bonnefon, *Les Incarnations d'Arsène Houssaye*, R. H. L. F., 1910.

Voir Lanson, *Manuel*, 126, 127, 129, 130.

II. — Histoire de l'Imprimerie

Voir *Manuel*, 100–115. — Pour le n° 103, c. r. de G. Lanson, R. H. L. F., 1902 et 1905.

J. Baudrier, *Bibliographie lyonnaise. Recherches sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondeurs de lettres de Lyon au XVIe siècle* (2 vol., 1895–6 ; c. r. dans R. H. L. F., 1897, p. 457).

J. Dumoulin, *Vie et Œuvres de Fédéric Morel, imprimeur à Paris de 1557 à 1583* (Picard, 1901 ; c. r. de L. Delaruelle, ibid., 1901).

Ph. Renouard, *Bibliographie des impressions et des œuvres de Josse Badius Ascensius, imprimeur et humaniste, 1462–1535* (Émile-Paul, 3 vol., 1908 ; c. r. du même, ibid., 1911).

La Bouralière, *Bibliographie poitevine* (*Mémoires de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, t. XIX).

III. — Problèmes d'Attribution

Quintil Horatian : H. Chamard, R. H. L. F., 1898.

Ronsard : P. Laumonier, ibid., 1906.

Une Énigme littéraire (*le Don Quichotte d'Avellaneda*), P. Groussac (Picard, 1903).

Maynard et Ménard : F. Lachèvre et Durand-Lapie, *Deux homonymes au XVIIe siècle* (Champion, 1899) ; Ch. Drouhet, *Le Poète*

[1] Il peut encore être utile de consulter G. d'Heilly, *Dictionnaire des pseudonymes* (2e éd., 1869), et Ch. Joliet, *Les Pseudonymes du jour* (nouv. éd., 1884).

François Maynard (Champion, 1909), c. r. de G. Lanson, R. H. L. F., 1910 ; Martinon, ibid., 1908 et 1910.

Cl. Belurgey : F. Lachèvre, ibid., 1919.

Payot de Linières et C. Jaulnay : F. Lachèvre, 1903.

Desbarreaux et Saint-Pavin : F. Lachèvre (Champion, 1911).

Mairet est-il l'auteur de « Sophonisbe », ou Théophile ? (ibid., p. 147–55).

La Querelle des Anciens et des Modernes. Une première attaque inconnue de Claude-Garnier, F. Lachèvre (Leclerc, 1912).

Corneille : F. Lachèvre, R. H. L. F., 1910.[1]

Benserade : P. Bonnefon, ibid., 1899.

Bossuet : Ch. Beaugrand, ibid., 1901.

Ch. Perrault (*Les Contes*) : Marty-Laveaux, ibid., 1900.

Diderot : D. Delafarge, *La Vie et l'Œuvre de Palissot* (Hachette, 1912), p. 103 ss.

Chateaubriand : A. Cassagne, R. H. L. F., 1914, p. 717.[2]

Et au surplus, les indications des p. 141 ss.

[1] Voir du même auteur la *Bibliographie des recueils collectifs de poésie publiés de 1577 à 1700* (4 vol., 1901–6), *La Bibliographie des recueils collectifs de poésies libres et satyriques*, etc. (1909), et ses ouvrages sur le Libertinage.

[2] M. Paul Bonnefon vient de publier un *Mémoire touchant l'édit de janvier 1562* (Bossard, 1922), qu'il attribue à La Boétie. Je ne crois pas l'attribution fondée. Voir mon c. r. dans F. Q. R., 1923.

CHAPITRE IV

CRITIQUE DE RESTITUTION

PRINCIPES DES ÉDITIONS CRITIQUES

I. — GÉNÉRALITÉS

1. On ne doit travailler que sur un texte pur.

La plupart des éditions courantes sont fautives. En général, elles ont été établies sur une édition antérieure quelconque, sans retour aux éditions authentiques, c'est-à-dire procurées par l'auteur, et sans critique ; d'une édition à l'autre, les fautes ont fait boule de neige, chaque prote ajoutant ses erreurs de lecture ou d'exécution aux erreurs de ses devanciers. Aucune édition courante n'a d'autorité, jusqu'à vérification.[1]

Mais les éditions authentiques elles-mêmes ont une valeur inégale ; elles n'ont pas toutes reçu le même soin de l'auteur. Laquelle choisir ? Et elles ne sont pas toujours accessibles.

Enfin, d'une édition authentique à l'autre le texte change ; il s'allonge, se raccourcit, se corrige. Les états successifs d'un texte fournissent des données précieuses pour l'intelligence de ce texte (les variantes de Corneille), pour l'étude de l'évolution du goût ou de la pensée de l'auteur, et la connaissance de ses rapports avec son temps.

C'est pour parer à ces aléas ou s'assurer ces avantages que sont faites les éditions critiques, c'est-à-dire — ne

[1] Si on est obligé de s'en servir provisoirement, il faut au moins repérer ses citations et les pages essentielles qui portent les conclusions sur une édition originale. Mais ceci n'est qu'un pis-aller.

précisons pas davantage pour l'instant — celles qui procurent un texte contrôlé.[1]

Les textes se contrôlent et s'établissent par une opération nommée collationnement.

II. — QU'EST-CE QUE COLLATIONNER ?

2. C'est réunir, afin de les comparer et de choisir entre elles, toutes les versions qu'on possède d'un texte.

III. — CE QU'ON COLLATIONNE

3. Ces versions proviennent de manuscrits et d'imprimés.[2]

En ce qui regarde la besogne brute du collationnement, il n'y a pas lieu de distinguer entre eux ; la nature du travail ne change pas ; le travail se complique seulement à proportion du nombre des variantes, corrections, additions, suppressions, etc., qui se rencontrent.[3] Il arrive

[1] Il ne suffit pas, bien entendu, qu'une édition se dise critique pour mériter confiance, quelles que soient les professions d'exactitude qu'on lise dans la préface. J'ai eu jadis à rendre compte d'une édition assez fautive. Croirait-on que mon compte-rendu me fut amèrement reproché, comme un « éreintement », par un de nos critiques « scientifiques » les plus en vue ? Je n'avais pourtant fait que mon devoir de critique honnête en allant à la Bibliothèque Nationale collationner le texte, et je n'avais même pas dit que l'auteur donnant l'exactitude de son édition comme la preuve de la justesse de ses autres travaux, ces travaux devenaient suspects du coup. La même édition a fait dans la Revue d'histoire littéraire l'objet d'un compte-rendu dont l'auteur a visiblement connu le mien, mais n'en a tenu aucun compte ; son premier paragraphe, qui paraît une réponse à mon article, est démenti par la préface de l'édition. Ainsi se fait parfois la critique dans les milieux réputés les plus sûrs. Se méfier, se méfier toujours, ou du moins ne se fier qu'à bonnes enseignes.

[2] Le manuscrit moderne diffère du manuscrit médiéval. Celui-ci correspond à nos éditions ; celui-là est le brouillon de l'œuvre ou une copie.

[3] Je désignerai par le mot « variantes » les différences de toute nature et de toute étendue que présentent les manuscrits et les éditions.

souvent que les manuscrits sont plus chargés que les éditions ; mais cela n'est pas nécessaire ; un manuscrit, soigneusement établi en vue de l'impression, rigoureusement conforme à l'imprimé, n'apporte rien.

IV. — COMMENT ON COLLATIONNE.

4. On prend pour faire le collationnement un exemplaire d'une édition récente (voir section V) du texte qu'on étudie.

On met sur sa table, côte à côte, et superposés tantôt dans le sens de la hauteur, tantôt dans le sens de la largeur, à gauche, le texte à collationner, à droite l'exemplaire de collationnement. Ce procédé a pour but de diminuer l'espace que l'œil doit parcourir des milliers de fois d'un texte à l'autre ; ce mouvement de va-et-vient lasse et induit en erreur ; il n'est jamais bien long ; mais, dans sa brièveté même, plus il est long, plus il facilite l'oubli de ce qu'on a lu, la substitution de phrases ou de mots faux aux phrases ou aux mots du texte, l'omission de membres de phrase quand des mots se répètent et que l'œil passe des premiers aux seconds, en un mot, toutes les erreurs dont les copistes sont coutumiers et dont les collationneurs ne sont pas exempts. C'est pourquoi, quand on a le texte chez soi, mieux vaut faire le collationnement à deux. L'un lit le texte à haute voix, ponctuation comprise ; l'autre suit sur l'exemplaire de collationnement. C'est moins fatigant, plus rapide et plus sûr. L'auteur se reporte au texte toutes les fois qu'il y a difficulté ou doute. Naturellement, toute collaboration devient impossible quand le texte, surtout s'il est manuscrit, offre un trop grand nombre de différences compliquées, et dans les bibliothèques, où le silence est requis. Il faut alors que l'auteur opère seul, et voie par ses yeux.

On commence par donner à chaque manuscrit, à chaque édition, un index. Aux manuscrits, s'il n'y en a qu'un, la

lettre M ; s'il y en a plusieurs, les initiales, soit de leurs propriétaires, soit des villes où ils se trouvent, sauf le cas, bien entendu, où ils appartiennent à des fonds publics et sont déjà cotés. Aux éditions, des lettres, A, B, C, D..., dans l'ordre chronologique, ou des chiffres, les deux derniers de l'année où chacune d'elles a paru. Le système le plus clair dans chaque cas particulier est le meilleur.

On prend bien soin de répéter l'index, sans faute, avant chaque variante qu'on relève. Pour parer aux oublis, qui sont inévitables quelque attention qu'on dépense, on peut adopter une encre différente par manuscrit ou par édition.

On lit quelques mots, un membre de phrase du texte, puis les mots, le membre de phrase correspondants de l'édition de collationnement. S'ils coïncident, on passe. S'il y a des différences, on les note à la marge de l'exemplaire de collationnement, de la même façon qu'on corrige des épreuves. Si ce sont des mots, des phrases, des signes de ponctuation qui diffèrent, on raye, on corrige sur l'exemplaire de collationnement. Si ce sont des additions, on indique d'un trait, d'une croix, d'un astérisque sur l'exemplaire de collationnement l'endroit précis où commence l'addition, et on la relève à la marge ; si elle est trop longue, on la copie sur une feuille de papier un peu plus petite qu'on fixe à sa place dans l'exemplaire et sur laquelle on écrit pour plus de sûreté le chiffre de la page. Si ce sont des suppressions, on encadre de barres verticales sur l'exemplaire de collationnement les passages supprimés et l'on écrit à la marge le signe δ (deleatur).

On fait précéder d'un trait vertical sur l'exemplaire de collationnement la syllabe initiale de toutes les pages de tous les manuscrits et de toutes les éditions, et l'on reporte à la marge le chiffre de ces pages. Il peut être utile d'avoir un exemplaire réservé uniquement à cet objet. Dans cer-

tains cas,[1] il y a même lieu de noter les commencements des lignes. Si ces notations n'avaient pour objet que de déterminer si l'on est en face d'éditions nouvelles ou simplement de tirages nouveaux d'éditions anciennes, on pourrait s'en dispenser ; il suffit d'un coup d'œil pour s'assurer que les pages des deux éditions coïncident, mais parfois il y a lieu de les reproduire à la marge de l'édition critique. D'autres fois, très souvent, elles ne conduisent à rien, mais on ne le sait jamais d'avance ; il est plus prudent de les prendre.

On collationne la ponctuation, dans la mesure où elle est l'œuvre de l'auteur ; mais, sauf raisons majeures, on se dispense d'en publier le collationnement, pour éviter une complication souvent sans intérêt et diminuer les frais d'impression.

Quelques précautions sont particulières aux manuscrits.

Il n'est pas toujours nécessaire, mais il est toujours recommandable de collationner les manuscrits sur un exemplaire spécial de collationnement.

Il y a lieu d'observer si les retouches d'un manuscrit sont de la même encre, de la même main, que le corps de l'écriture, ou si elles diffèrent soit du corps de l'écriture, soit entre elles ; on détermine par là si le manuscrit a été soumis à plusieurs révisions, ou à une seule, ou a été écrit d'une seule traite avec des corrections immédiates. On peut tirer de là des conclusions sur sa date, ses caractères, si c'est un brouillon ancien, une mise au net, quel degré de valeur et d'autorité il présente, etc.

On observe également le train de l'écriture, c'est-à-dire qu'on essaie d'en fixer les pauses et les recommencements, quand l'écrivain s'est arrêté et quand il a repris. On ne sait jamais d'avance à quoi ces notations seront bonnes. Mais, en raison même de cette incertitude, il faut toujours les prendre avec grand soin, en essayant de les inter-

[1] Voir mon édition d'*Adolphe*, introd. critique, à la 1re édition.

préter sur place, pendant qu'on a le manuscrit sous les yeux.

Quand le collationnement d'un manuscrit ou d'une édition est terminé, on passe aux suivants, dans les mêmes conditions. On coule les collationnements ultérieurs dans les précédents, de façon que sur chaque mot, chaque phrase, les ressemblances et les différences soient groupées et sautent aux yeux. Si l'on ne peut faire le collationnement dans l'ordre chronologique, il faut se laisser de l'air, ménager le plus de blanc possible au-dessus, au-dessous, autour des collationnements terminés, pour insérer à leur place les résultats des collationnements à venir. Si l'édition qu'on collationne présente la même variante qu'une édition déjà collationnée, on se contente de reproduire son index à la suite de l'index de l'autre édition, ou avant, si elle est chronologiquement antérieure.

Quand on en a le loisir, il est prudent, surtout s'il s'agit d'un manuscrit, de vérifier le collationnement de chaque page aussitôt qu'il est terminé, pour s'assurer que rien ne cloche et que tout est clair. Mais on en a rarement le loisir. Comme par un fait exprès, on n'habite jamais les villes où dorment les manuscrits ou les éditions rares dont on a besoin. Il faut les collationner fiévreusement, d'une main hâtive, avec force abréviations, pendant des vacances toujours trop courtes. Il n'y a pas d'exemple de collationnement fait dans ces conditions qui ne fasse apparaître lors de la mise en place beaucoup d'incertitudes et suspecter beaucoup d'erreurs. On ne peut alors éviter de retourner au manuscrit pour vérifier son collationnement. Conseillons donc de réserver les travaux de ce genre pour les grandes vacances, de prendre son temps, et de couler le travail à fond, en une fois. Ce sera plus sûr, et moins cher.

5. Les mérites d'un collationnement bien fait sont l'exactitude, la précision et la clarté.

L'opérateur doit lire ses textes et faire ses relevés atten-

tivement, par conséquent sans forcer sa puissance ni lasser sa patience d'attention.

Il doit user d'une plume fine et écrire lisiblement.

Il ne doit pas ménager l'espace ; c'est un mauvais collationnement que celui dont les parties s'étranglent, s'embouteillent, se chevauchent ou se pénètrent.

Le collationnement (surtout de manuscrits), s'il est pris sur des feuilles à part, doit se suffire et se comprendre par lui-même (une fois loin du manuscrit). Il faut donc que l'opérateur note clairement :

(*a*) Quand le manuscrit n'aboutit pas à l'imprimé, l'auteur ayant fait des corrections sur les épreuves. En ce cas, il faut bien spécifier quelles leçons du manuscrit n'existent pas dans l'imprimé, quels substituts de l'imprimé manquent au manuscrit. Ceci est l'une des sources de confusion les plus fréquentes ; quand on veut plus tard repérer son collationnement sur l'imprimé, on s'y perd.

(*b*) Où débutent, où finissent les radiations du manuscrit. Si par mégarde on les commence d'un mot trop tôt ou qu'on les pousse un mot trop loin, manuscrit et imprimé ne s'emboîtent plus : source fréquente encore de confusion.

(*c*) A quel point précis de l'imprimé les additions du manuscrit s'insèrent, et par quel mot elles finissent. Pour cela, il est bon de les cerner du mot qui les précède et du mot qui les suit dans l'imprimé.[1]

Les mêmes précautions sont à prendre dans le collationnement des éditions ; mais les conditions de clarté sont meilleures et les chances d'erreur sont moindres, le collationnement pouvant en général se faire dans les marges de l'exemplaire de collationnement, en regard du texte.

V. — SUR QUOI ON COLLATIONNE

6. On prend une édition récente et aussi bonne que possible du texte à collationner ;

Récente, pour la trouver en librairie et à bon compte ;

[1] Voir planche I, à la fin du chapitre.

ce serait dommage de sacrifier à cette besogne une édition ancienne, rare et coûteuse ; [1]

Aussi bonne que possible : il n'importe pas beaucoup que l'édition choisie ait des fautes (elle en a par définition), puisqu'elles se corrigeront par le collationnement ; encore ne faut-il pas qu'elle en ait trop ; cela ajouterait au danger d'en laisser échapper, engagerait à un luxe de corrections inutile, et compromettrait en quelque mesure la sûreté de l'opération. L'apprenti fera bien de consulter son maître sur le choix d'une édition convenable.

Avis important : ne prendre en aucun cas d'édition dont le papier boit l'encre. On devrait alors se servir du crayon ; or le crayon s'étale, s'efface, se lit mal.

Un exemplaire ne suffit pas, quand les marges sont étroites et le collationnement chargé. En ce cas, on fait interfolier l'exemplaire, ou on en prend plusieurs, *à condition qu'ils soient tous de la même édition.* Ceci est une règle absolue. Il est évident que le texte auquel on compare les versions successives d'une œuvre doit rester le même d'un bout à l'autre de l'opération. Si l'étalon changeait, tout le travail serait vicié.

Il faut repérer son collationnement sur un ou plusieurs exemplaires imprimés aussi longtemps qu'on le peut. La présence proche et constante du texte est la meilleure condition de clarté et la meilleure garantie contre l'erreur. Mais il arrive souvent que l'exemplaire interfolié ou les marges des exemplaires dont on dispose ne suffisent pas, quand les manuscrits ou les éditions sont trop nombreux ou trop chargés ; par exemple, la description d'une nuit d'été dans les forêts du nouveau monde, par Chateaubriand (*Génie*, I. v. 12), dont on connaît sept états, ne tiendrait pas dans les cadres ordinaires du collationnement. Il faut alors changer de procédé.

[1] Par exemple, j'ai collationné *Adolphe* sur l'édition Flammarion à 60 centimes.

Le plus sûr, sinon toujours le plus commode, quand on dispose de deux exemplaires, c'est de les utiliser l'un pour les rectos, l'autre pour les versos. On en colle les pages sur de grandes feuilles de papier qui offriront tout l'espace nécessaire. On réserve le côté gauche pour les manuscrits, le côté droit pour les éditions.

Mais on n'a pas toujours à sa disposition ces deux exemplaires. Ainsi, j'avais collationné les éditions de la *Jeanne d'Arc* de Michelet sur un exemplaire de la médiocre édition 1863 trouvé chez un bouquiniste ; à son défaut, j'aurais employé le tirage de 1879, encore plus médiocre, que je possédais. Quand j'ai pu, enfin, collationner le manuscrit très chargé de Michelet, je n'avais plus d'autre ressource que des feuilles blanches.

Je ne recommande pas, en général, l'usage de carnets, ils sont trop petits. Des cahiers sont bons, à condition qu'ils soient assez gros pour tenir tout le collationnement ; mais je préférerais des feuilles volantes, qu'on place dans un de ces relieurs que vendent les libraires.[1]

Il pourra être bon de prendre du papier de même largeur que le manuscrit, si c'est un manuscrit qu'on collationne, et réglé ; les lignes en correspondront aux lignes du manuscrit et recevront les corrections linéaires ; de même, mutatis mutandis, les interlignes et les marges. On voit ainsi d'un coup d'œil à quelle place se présentent les corrections ou les variantes du manuscrit, et dans quelles relations elles sont par rapport au texte ; on obtient comme une reproduction photographique du manuscrit. — La hauteur du papier n'importe pas, des lignes ou des pages entières du manuscrit pouvant ne pas offrir de variantes ; mais une hauteur moyenne est plus commode. — On note à la marge la pagination du manuscrit et de l'exemplaire de collationnement.

[1] Le relevé sur fiches n'est pas possible, en raison du grand nombre des détails.

Il est encore possible que cela ne suffise pas. Le manuscrit de Michelet présentait sur un certain nombre de versos des vestiges d'une rédaction antérieure qui ne tenaient pas sur mes feuilles de collationnement. J'ai dû les copier, avec leur pagination et des numéros de renvoi, sur d'autres feuilles, de dimensions un peu moindres, que j'ai intercalées à leur place dans le collationnement.

En somme, il n'y a point de principes en la matière. Le collationneur doit se faire sa règle à lui-même, ou plutôt elle lui est dictée par le degré de complication du travail qu'il entreprend. Il devra donc, s'il le peut, s'en faire d'abord une idée sommaire, réfléchir, et arrêter le dispositif qu'il estime le plus convenable dans chaque cas ; s'il ne le peut pas, prendre les précautions que j'ai indiquées.

VI. — LA PRÉPARATION DU COLLATIONNEMENT LA BIBLIOGRAPHIE DU SUJET

7. J'ai massé tout ce qui concerne l'opération matérielle du collationnement, parce que cela se tient, et que cela est simple. Revenons maintenant en arrière, et préparons notre travail. Le premier soin est de se faire la bibliographie du sujet (voir ch. I, § 5) ; quelques observations particulières seront ici à leur place.

1°) *Des manuscrits*, la liste est bientôt dressée en littérature moderne. Pour les XVI^e^, XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, ils sont relativement rares ; depuis cent ans, il s'en est conservé davantage ; on peut croire qu'à l'avenir ils subsisteront en grand nombre, car la mode s'en mêle, à moins que les auteurs ne tiennent à faire disparaître la trace de leurs tâtonnements ou ne répugnent à livrer le secret de leur invention. Il est rare qu'on ait plusieurs manuscrits d'un ouvrage moderne ; [1] il est déjà beau d'en avoir un, et c'est

[1] *La Tentation de saint Antoine*, de Flaubert, trois versions, mais ce sont plutôt trois ouvrages (ou deux) ; l'*Entretien avec M. de Saci* (J. Bédier, *Études critiques*).

quelquefois une chance de le trouver ou de l'obtenir. De plus, sauf un cas dont je traiterai plus loin (sect. IX), les manuscrits n'entrent pas en ligne de compte pour l'établissement du texte. En conséquence, on commence d'habitude par collationner les éditions.

Le collationnement et l'utilisation des manuscrits soulèvent des problèmes délicats, auxquels je viendrai plus bas. Comme la solution en dépend pour une part des résultats du collationnement, et qu'ils disparaissent si les manuscrits sont sans valeur, en général on procède au collationnement d'emblée, sans s'embarrasser des difficultés.

(2°) Pour les *éditions*, la *Bibliographie de la France* est l'instrument de travail par excellence en ce qui regarde les ouvrages postérieurs à 1812. Elle-même n'est pas complète. La réédition belge de l'*Histoire de France* de Michelet (1842) n'y figure naturellement pas, bien que Michelet eût pu la surveiller ; non plus la fausse réédition du tome V (1852), qui n'est qu'un écoulement des invendus de 1841.

Par conséquent, même pour les ouvrages postérieurs à 1812, et à plus forte raison pour ceux qui précèdent cette date, il faut se reporter aux instruments bibliographiques ordinaires, mais plus particulièrement aux catalogues des bibliothèques publiques. On trouvera une excellente application du procédé dans l'étude de M. Mornet sur *Le Texte de la Nouvelle-Héloïse* ;[1] il y signale des éditions qui sont à Paris et à Genève, bien entendu, mais aussi à Dieppe, Zurich, Boulogne-sur-Mer, Nantes, Calais, Montpellier, Toulouse, Narbonne, Niort, Vesoul, Lyon. Il apparaît qu'il a dressé sa bibliographie au moyen d'une large enquête dans un grand nombre de villes. Il a aussi dépouillé des catalogues de bibliothèques privées. Malgré

[1] Annales J.-J. Rousseau, v et ix ; tirage à part chez Jullien, Genève.

sa complication et sa lenteur apparentes, ce procédé est de beaucoup le plus simple, le plus rapide, et le plus sûr ; il est bien préférable au dépouillement des journaux ou des revues du temps, qui ne donnerait que des résultats dérisoirement incomplets, et que d'ailleurs il n'exclut pas.

VII. — L'ORDRE ET LES LIMITES DU COLLATIONNEMENT

8. La bibliographie terminée, il n'y a plus qu'à procéder au collationnement ; mais dans quel ordre ? Ici, les principes sont assez clairs ; le malheur est que la pratique, pour plusieurs raisons, ne peut pas s'y conformer.

Si le problème était résolu, c'est-à-dire si l'on connaissait la filiation des manuscrits et des éditions, on n'aurait qu'à conduire son collationnement sur ce plan ; chaque chose se trouverait d'emblée mise à sa place. Mais précisément ces questions-là sont celles que le collationnement a pour objet de résoudre. L'ordre méthodique est donc impossible.

Une fois de plus, il faut distinguer entre les manuscrits et les éditions.

(1°) *Manuscrits*. — S'il n'y en a qu'un, la question ne se pose pas. Quand il y en a plusieurs, même si on pouvait les avoir tous à la fois, il resterait impossible de déterminer à première vue leur ordre et leur filiation ; cependant, on pourrait les classer provisoirement en en collationnant quelques parties, toujours les mêmes, prises au hasard ; et quoique ce procédé par coups de sonde ou par échantillonnage ne soit pas sûr, il fournirait un plan de travail au moins égal et probablement supérieur au simple hasard. Mais si l'on doit, comme c'est le cas ordinaire, aller chercher les manuscrits dans des villes différentes, il devient impossible ; il n'y a plus alors d'autre règle que la commodité, et c'est elle, en fait, qu'on suit toujours.

D'ailleurs, on a quelquefois la chance que les travaux antérieurs de la critique aient classé les manuscrits.

(2°) *Éditions.* — La bibliographie en fournit les dates. On suit en principe l'ordre chronologique, bien que le classement en familles puisse ou doive le bouleverser, parce que c'est un ordre, *et on commence par la princeps, mais sans aller, provisoirement, au delà de la mort de l'auteur.* En fait, il arrive rarement qu'on puisse se procurer les éditions dans l'ordre ; on va d'abord à ce qu'on a sous la main ; on fait venir ce que les bibliothèques et les particuliers veulent bien vous prêter ; et si la montagne ne vient pas à vous, vous allez à la montagne, quand vous en avez le temps et les moyens.

Mais toutes les éditions parues du vivant de l'auteur n'ont pas un droit égal à l'attention ; celles-là seules comptent auxquelles il a mis la main. Comment les connaître ? — Par la critique externe : on recherche les déclarations de l'auteur dans sa correspondance avec l'éditeur ou dans sa correspondance générale, et à cet égard on doit regretter que les papiers des éditeurs soient si peu accessibles, quand ils subsistent ; ils apporteraient dans bien des cas le renseignement désiré. — Par la critique interne ; mais il est souvent délicat de décider si l'auteur a pris part à telle édition donnée. Le seul moyen dont on dispose est de déterminer si les variantes lui sont imputables, ou au prote ; or il n'y a point pour cela de critérium fixe. La grosseur des coquilles ne prouve rien, étant concevable qu'un auteur prépare une édition nouvelle sur un exemplaire d'une édition antérieure et ne corrige pas les épreuves. Il faut s'attacher aux variantes de fond. Dans les cas tranchés, le doute n'est pas possible ; on connaît assez bien les erreurs habituelles des protes. Mais ils en dépassent parfois les limites, et d'autre part les corrections d'auteur n'ont pas toujours un caractère

de certitude éclatant.[1] Souvent on n'a d'autre guide que l'habitude et le tact. La question de nombre, ici, peut avoir de l'importance.

Quand un certain nombre d'éditions ont fourni des variantes substantielles qui attestent la participation de l'auteur, on dresse le tableau des plus significatives et on l'applique aux autres éditions. On a tôt fait de les classer provisoirement par la comparaison des variantes (voir sect. VIII, 3°), et il suffit ensuite d'une lecture rapide pour s'assurer si à l'intérieur de leur famille elles ont de la valeur, c'est-à-dire si elles apportent des variantes d'auteur inédites. On ne s'attarde pas en effet à collationner en détail une édition dont on soupçonne que l'auteur n'y a pas mis la main. — Ce procédé est plus sûr que le procédé par coups de sonde, qui consiste à collationner soit cent pages consécutives, soit quatre fois vingt-cinq pages (ces chiffres n'ont rien de nécessaire) prises à des endroits éloignés de l'œuvre. Il se peut en effet que les pages considérées ne renferment aucune variante significative qui permette de définir et de classer l'édition.

Provisoirement, on limite le collationnement aux éditions parues du vivant de l'auteur ; elles comptent seules, à mon sens du moins, pour l'établissement du texte ; mais il n'y a pas lieu de s'y borner en fin de compte. Les éditions posthumes, si elles sont établies par la famille ou par des amis sur les manuscrits, peuvent apporter des variantes, qui, pour n'être pas sûres jusqu'à la divulgation des manuscrits eux-mêmes et ne rien fournir au texte, n'en sont pas moins précieuses ou intéressantes à d'autres point de vue.[2] On a vite fait de voir si une édition posthume a de la valeur ; on lui applique, comme aux éditions suspectes, le tableau des variantes pour la définir et la

[1] Voir mon *Adolphe*, Introduction, à la 3e édition.

[2] Les éditeurs ne préviennent pas toujours. C'est le cas de l'édition 1888 de la *Jeanne d'Arc* de Michelet.

classer ; puis, comme on possède bien le texte pour l'avoir collationné plusieurs fois, il suffit d'une lecture rapide pour s'apercevoir si elle présente des variantes inédites.

VIII. — LES PROBLÈMES DU COLLATIONNEMENT

9. Au cours du collationnement, il s'est posé un certain nombre de problèmes qu'on a laissés en suspens. Il est temps de les résoudre. On ne les étudie pas nécessairement dans l'ordre où je les expose.

A. — *Les manuscrits.*

Certains problèmes sont particuliers aux manuscrits non autographes ; d'autres sont communs à tous les manuscrits.

(1°) Si le manuscrit est sans valeur, c'est-à-dire rigoureusement conforme à l'imprimé, on ne perd pas son temps à le discuter. Antérieur à l'imprimé, il lui apporte une confirmation dont l'imprimé n'a pas besoin ; postérieur, il ne sert absolument à rien ; il n'est qu'une copie.

S'il n'est pas autographe et qu'il ait de la valeur, c'est-à-dire s'il apporte des variantes de fond, le premier soin doit être d'en identifier l'écriture. La critique externe en fournit quelquefois le moyen. Par exemple les lettres de B. Constant nous apprennent qu'il a employé à plusieurs reprises des copistes dont l'un a exécuté les registres où se trouve *Adolphe.*

Si la critique externe n'apporte rien, l'identification de l'écriture devient parfois très difficile.

Il faut avoir une raison ou des indices pour orienter la recherche. Dans le cas du *Paradoxe sur le Comédien,* il était indiqué de regarder d'abord du côté de Naigeon, dont on sait qu'il a servi de copiste à Diderot ; il a suffi, pour vérifier l'hypothèse, de se procurer un spécimen de son écriture. Généralisons le cas et disons : quand on est en présence du manuscrit non autographe d'une œuvre connue dont la paternité a été mise en doute, on cherche d'abord dans le cercle des amis ou des ennemis de l'auteur ; les

premiers ont pu en avoir communication et en prendre une copie pour eux-mêmes ou à la requête de l'auteur ; les autres ont pu se le procurer par hasard ou par fraude. — De même, pour un manuscrit quelconque, on essaie de déterminer par les moyens de la critique d'attribution à quel groupe d'écrivains l'œuvre peut appartenir, et l'on cherche du côté de ce groupe. — Dans les deux cas, on se procure des spécimens de l'écriture des auteurs possibles. Les journaux d'autographes, les éditions des ouvrages des auteurs présumés, les ouvrages de critique qui en traitent, les anthologies,[1] ont parfois des fac-similés. A leur défaut ou d'abord on cherche des manuscrits autographes dans les fonds publics, et on leur compare son manuscrit sur place, ou on en obtient des photographies aussi voisines que possible chronologiquement de la date d'exécution du manuscrit, si on la connaît ; sinon, de dates diverses et éloignées.

Il reste toujours l'hypothèse d'un copiste à gages ; mais encore faut-il la démontrer ; autrement, elle n'explique rien ; elle n'est qu'un aveu d'impuissance.

(2°) Non moins importante est la détermination de la date du manuscrit, autographe ou non.

Parfois la question est toute résolue. Le manuscrit des *Tragiques* qui se trouve au British Museum porte une note de M^me^ d'Aubigné qui en indique la date ultime possible et le destinataire (Bédier, *Ét. crit.*, 4) ; à défaut de cette note, l'analyse interne démontre qu'il n'est qu'un dérivé du manuscrit Tronchin. Celui-ci à son tour porte une date autographe de jour et de mois ; l'analyse interne prouvant qu'il est une révision de l'édition princeps, il se place entre

[1] *Poètes, prosateurs, théâtre français contemporain* (Delagrave) ; *Nouvelles pages anthologiques* (Le Soudier), etc. — La bibliothèque de la Sorbonne a une riche collection d'autographes. — Il a paru en 1884 une série de « Portraits et autographes des principaux écrivains français contemporains » ; l'exemplaire du British Museum en contient quatorze.

cette édition et la seconde pour laquelle il a servi. — Le manuscrit d'*Adolphe* se trouve dans un registre daté 1810. Cette date a toutes les chances d'être exacte ; mais elle ne s'impose pas à elle seule. On en a la confirmation dans une lettre de B. Constant à Prosper de Barante, qui est sûrement de 1810 et très probablement du 25 septembre ; d'autres lettres relatives aux articles de biographie qui ouvrent le registre en font placer l'exécution au mois d'août 1810 au plus tôt.

Faute de ces renseignements, si l'on a d'autres manuscrits datés du même auteur, la comparaison des papiers, des écritures, des encres conduit ordinairement à une conclusion approximative solide. Ce procédé a donné d'excellents résultats pour la datation des manuscrits et des œuvres de V. Hugo.

Si ce moyen manque, l'analyse interne, c'est-à-dire l'étude des conditions matérielles du manuscrit, des faits, de la pensée, des sources, de la langue, du style et la comparaison des variantes (voir ci-après, 3°), suffit en général à résoudre, au moins en gros, le problème de la datation.

Le travail de datation se propose un double objet, dont il va être traité ; — sans parler de l'intérêt qu'il présente pour l'histoire de la pensée de l'auteur.

(3°) La fin du collationnement est d'établir le rapport des manuscrits entre eux.[1] Ils peuvent dériver soit d'un archétype conservé ou perdu, soit de copies conservées ou perdues de cet archétype, soit les uns des autres.

Les rapports des manuscrits apparaissent par le groupement des variantes et se démontrent par la méthode des ressemblances et des différences, principalement dans les fautes. Quand deux manuscrits d'ailleurs identiques présentent les mêmes fautes aux mêmes endroits (de vraies fautes, non pas les fautes banales que l'inattention entraîne

[1] Quand il en existe plusieurs, ce qui est relativement rare en littérature française moderne.

et que le hasard suffit à expliquer), ils ne peuvent que se copier l'un l'autre ou copier un manuscrit commun dans lequel ces fautes existaient. — Ils se séparent au moment où des leçons apparaissent dans l'un qui manquent à l'autre. Ces leçons (variantes) sont : ou des fautes pures et simples, et alors elles ne modifient pas le rapport des deux manuscrits considérés, mais elles servent à établir les rapports du manuscrit qui les introduit avec ceux qui les reproduisent ; ou des conjectures d'un copiste réfléchi qui estime son original fautif (même conclusion) ; ou les indices d'une « contamination », c'est-à-dire du retour du copiste à un autre manuscrit, ce qui se prouve par l'identité de ces leçons avec les leçons de l'autre manuscrit, s'il s'est conservé, et ce qui s'induit, s'il s'est perdu, de la nature même des leçons, en tant qu'elles ne paraissent être ni des fautes ni des conjectures. La différenciation progressive des variantes et des fautes suffit en principe à déterminer tous les rapports de tous les manuscrits ; mais il se présente des cas très compliqués et très délicats.[1]

Quand les manuscrits présentent des variantes substantielles et étendues, les débutants tendent à regarder le manuscrit le plus simple comme le plus ancien. C'est une erreur. Un manuscrit se modifie aussi bien par réduction que par amplification.

Tous les manuscrits dérivés d'un manuscrit conservé s'éliminent pour l'établissement du texte. Ils n'ont de valeur que celle du manuscrit dont ils dérivent ; ils ne peuvent y ajouter que des fautes, — réserve faite des conjectures du copiste, qui sont à examiner dans le nettoyage philologique.

Une fois leur filiation établie, on dresse l'arbre des

[1] Il est difficile de donner dans l'abstrait une description intelligible et complète des procédés de détail de cette méthode. Les étudiants ne sauraient mieux faire que d'étudier attentivement dans les *Études critiques* de M. J. Bédier, l'*Entretien avec M. de Saci.*

manuscrits. On distingue, d'après les ressemblances générales et le nombre des fautes communes, des dérivations essentielles et des dérivations secondaires ; les premières s'indiquent par des lignes pleines, les secondes par des lignes pointillées.[1]

(4°) Une dernière question reste à régler, savoir : le rapport du manuscrit ou des manuscrits à l'édition. La valeur en varie selon qu'ils lui sont antérieurs ou postérieurs.

Souvent, il n'y a pas de doute. Le manuscrit de *Jeanne d'Arc*, de Michelet, porte les numéros des placards et les noms des protes ; il a servi pour l'impression. Les passages barrés qu'il présente sur plusieurs de ses versos attestent l'existence d'un brouillon antérieur, dont il est facile de prouver qu'il est issu. — Nous déduisons des lettres de B. Constant qu'*Adolphe* a été imprimé sur une copie dérivée du registre de 1810, copie perdue mais qu'il serait facile d'identifier si elle se retrouvait, etc.

Mais la question n'est pas toujours aussi simple. Il faut alors combiner les moyens de la critique externe et ceux de la critique interne. Des brouillons de la *Nouvelle-Héloïse* qui subsistent, aucun des éditeurs du XVIII^e^ siècle n'a eu connaissance ; M. Mornet l'a établi par les différences profondes qui les séparent de l'édition de 1761 et des autres (critique interne), par la correspondance de Rousseau et l'histoire de ces brouillons (critique externe).

En général, les manuscrits sont antérieurs aux éditions ; mais ils ne le sont pas toujours.

Un manuscrit qui a de la valeur, c'est-à-dire qui présente avec l'édition des différences substantielles, peut être soit le manuscrit qui a servi pour l'édition, mais dont l'auteur s'est écarté en corrigeant ses épreuves : on ne peut que

[1] Voir de ces diagrammes dans les *Études critiques* de M. Bédier (p. 43) ; les *Lettres philosophiques* de M. Lanson (p. xxxiii), la *Nouvelle-Héloïse* de M. Mornet (Annales Jean-Jacques Rousseau, v), et ci-dessous, section XII.

l'induire de l'état du manuscrit, s'il a passé sur le marbre, ou de la conformité générale de l'édition avec le manuscrit ainsi que du nombre et de la nature des variantes, car il n'existe pas de caractères spécifiques et démonstratifs en ce genre de choses ; — soit un brouillon antérieur dont le manuscrit qui a servi pour l'édition est une refonte ou une mise au net : la comparaison des textes et des variantes établit en général la filiation ; — soit enfin une copie d'un manuscrit ou de l'édition exécutée par l'auteur ou sous sa direction en vue d'une édition nouvelle ou pour toute autre raison.[1]

A vrai dire, ces copies sont rares ; les auteurs ont plus tôt fait de noter leurs corrections sur un exemplaire de l'édition publiée, comme Montaigne l'a fait sur l'exemplaire de Bordeaux. Mais il en existe. Le manuscrit Tronchin des *Tragiques* a été exécuté par un secrétaire sur l'édition princeps, et il a servi pour la seconde édition ; le manuscrit du British Museum est une copie sans valeur du manuscrit Tronchin établie dans les mêmes conditions.

Ici encore, c'est par la comparaison des variantes, quand les moyens de la critique externe font défaut, qu'on établit le rapport des manuscrits à l'édition. Il peut se présenter des problèmes très difficiles, pour la solution desquels il n'existe pas de règles précises ; c'est affaire d'espèces et de tact. La difficulté provient de ce que les raisonnements qui tendent à démontrer l'antériorité du manuscrit sur l'édition peuvent souvent se retourner en faveur de l'édition contre le manuscrit, et inversement, le manuscrit

[1] Il y a des cas particuliers. Par exemple, il existe dans les papiers de B. Constant des fragments de copie de son *Journal intime* qui sont de l'écriture de sa belle-sœur Émilie de Rebecque, et peut-être bien retouchés par elle ; on le saura quand le *Journal* aura été publié correctement. Voir G. Rudler, Le vrai Journal intime de B. Constant (*Revue des Études napoléoniennes*), 1915, 1. — Une question analogue se pose pour l'édition des *Essais*, par M^lle^ de Gournay.

et l'édition pouvant être la correction l'un de l'autre. Il faut donc trouver des variantes dont la succession et le développement soient clairs et qui fournissent un point d'arrêt, un principe de distinction parmi des cas interchangeables. M. Bédier a démontré la finalité, si je puis dire, de la seconde édition des *Tragiques* en y relevant soit des leçons qui supposent une contamination de la princeps et du manuscrit Tronchin, soit des corrections tantôt maladroites et incomplètes, tantôt excellentes qu'elle apporte à la princeps et au manuscrit.[1] La chaîne des différences de la princeps au manuscrit et du manuscrit à la seconde lui a fourni une explication rationnelle et sûre ; mais il avait affaire à trois versions du texte ; le problème est plus délicat quand il n'en existe que deux.

Nous verrons tout à l'heure (section IX) en quoi et comment les manuscrits contribuent à l'édition critique. Disons seulement ici que toutes les variantes des manuscrits antérieurs à l'édition procurée par l'auteur ont été condamnées par lui. Cette condamnation n'est pas nécessairement définitive. B. Constant a publié en 1824 un long morceau d'*Adolphe* qu'il avait réservé en 1816 pour des raisons de convenance. Les auteurs peuvent utiliser dans les éditions ultérieures des leçons ou des développements qu'ils avaient d'abord écartés. Mais ce cas particulier, qui porte sa preuve avec lui, n'infirme pas la règle.

(5°) Chemin faisant, on aura établi le dossier de chaque manuscrit : date, circonstances de la composition, pérégrinations, etc.

B. — *Les éditions.*

10. La plupart des questions qui précèdent se posent à propos des éditions, en particulier :

(1°) La question de date. Celle-ci est presque toujours donnée pour les éditions. Suspecte, il faut la vérifier ;

[1] *Études critiques*, p. 8–17. A lire de près.

inconnue, l'établir, par la datation du contenu, l'étude des écrits qui peuvent contenir des allusions à l'ouvrage en question, les détails de la typographie, le privilège, etc.[1] La présence de l'Achevé d'imprimer règle à peu près la question ; à peu près, parce que l'édition a pu ne pas paraître immédiatement. Depuis 1812, la *Bibliographie de la France* fournit presque toujours la date cherchée. Si on a besoin de la connaître à la semaine ou au jour près (voir mon édition d'*Adolphe*), il faut la chercher dans les journaux ou les correspondances.

(2°) Le classement et la filiation des éditions sont aussi l'objet essentiel du collationnement.

La filiation des éditions s'établit par la même méthode que la filiation des manuscrits (voir ci-dessus, sections VII, 2°, et VIII, 3°).

Il se révèle parfois des principes de classement imprévus. Par exemple, l'édition 1861 de l'*Histoire de France* de Michelet partage les notes entre les pages et l'appendice ; toutes les éditions qui en dérivent reproduisent le même dispositif, mais avec des différences secondaires qui permettent d'établir leurs rapports particuliers. — L'étude attentive de chaque question fait ressortir les moyens de preuve spéciaux, uniques, dont il y a lieu de tenir compte.

Les coquilles ne comptent pas, en principe, parmi les fautes qu'on retient pour classer les éditions, par la raison que deux protes peuvent faire séparément la même erreur ; le cas est fréquent. Ici, le facteur nombre a de l'importance ; et aussi le facteur qualité. Certaines éditions tardives et subalternes de *Jeanne d'Arc* reproduisent l'une d'après l'autre, servilement, des coquilles énormes, absurdes, qui établissent leur filiation ; dans le même ouvrage, l'aggravation ou l'essai de correction de coquilles antérieures aboutit au même résultat.

[1] Voir à la Critique d'attribution, section III.

Il n'est pas indispensable de classer les éditions sans valeur. Cependant, comme on a dû se démontrer qu'elles n'avaient pas de valeur et qu'on les a classées du même coup, on donne et on justifie ses conclusions.

IX. — LA CONTRIBUTION DES MANUSCRITS A L'ÉDITION CRITIQUE

Il nous reste à disposer nos résultats dans l'édition critique.

11. J'estime, pour ma part, que, *sauf un cas*, le collationnement des manuscrits ne doit rien fournir au texte ; les variantes en prennent simplement place en tête de l'appareil critique. Au surplus le manuscrit, surtout s'il est proche de l'édition et a servi pour l'établir, garde une double utilité :

(1°) Il aide à corriger les fautes qui se sont glissées dans l'imprimé, et que les ressources de la philologie ne permettraient pas toujours de soupçonner ou de corriger sûrement ;

(2°) Il confirme des leçons singulières qu'on aurait pu suspecter.

Hors de là, son rôle essentiel demeure d'éclairer les procédés d'invention, la marche de la pensée, le mouvement du style, en un mot la genèse de l'œuvre.

Je n'émets pas sans hésitation une théorie qui me met en opposition notamment avec un homme aussi éminent, aussi rompu aux plus sûres méthodes que l'est M. Bédier.

Prenez son étude sur le texte des *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné. Pour constituer le texte, nous disposons, dit-il, de quatre sources : deux éditions, dont la princeps de 1616 ; deux manuscrits, celui de Londres et le manuscrit Tronchin. Il élimine l'édition princeps (on en pourrait discuter) et le manuscrit de Londres (pour des raisons décisives) ; et s'il ne démontrait l'antériorité du manuscrit Tronchin sur la seconde édition, il le suivrait pour la constitution du texte (*Études critiques*, p. 8).

Je ne crois pas que, même si le manuscrit était postérieur à toutes les éditions, il dût contribuer en rien à l'établissement du texte, si ce n'est sous forme de variantes à l'appareil critique, et pour corriger ses fautes ou confirmer ses étrangetés ; car on ne sait pas quel compte l'auteur, s'il avait vécu, aurait tenu de ses corrections (voir sect. X). En tout état de cause, j'estime que l'édition sans lieu ni date (ou la princeps ; je reviendrai sur ce point) devrait rester le texte de base.

Je n'accepterais donc pas comme édition critique de Montaigne l'édition de 1595 ou l'édition Strowski, établies toutes deux (la première partiellement) sur l'exemplaire de Bordeaux, et il faudrait revenir à l'édition de 1588 (L'Angelier) ou à la princeps,[1] — ni comme édition critique de Ronsard (pour sortir des manuscrits), une édition qui serait fondée sur celles de 1587 ou de 1623, et il faudrait revenir soit à la dernière collective de 1584, soit à la première collective de 1560, soit aux éditions originales.

Au reste, c'est affaire de définition. Ces éditions sont excellentes ; mais sont-ce des éditions critiques ? Oui, puisqu'elles donnent la totalité des variantes ; non, si l'édition critique est celle qui, par un choix judicieux de l'édition de base (section X), représente la pensée et la volonté de l'auteur avec le plus de sûreté possible.

12. Il y a pourtant un cas, disais-je, où les manuscrits sont recevables pour l'établissement du texte : c'est celui où l'auteur n'a pas procuré lui-même l'édition de son œuvre.[2]

[1] Ceci est peut-être trop affirmatif. Montaigne a écrit au verso du titre des instructions à l'imprimeur, substitué de sa main « sixième » à « cinquième » édition, et arrêté le titre courant à mettre au haut des pages ; il semble donc bien avoir établi son texte définitivement. Mais d'autre part, il reste à démontrer que les variantes et additions de l'édition 1595 ne proviennent pas d'une copie postérieure de l'exemplaire de Bordeaux.

[2] Cette formule peut s'interpréter avec plus ou moins de largeur.

Les *Pensées* de Pascal ne peuvent évidemment se lire que dans une édition établie sur le manuscrit. Certains critiques ne veulent même que du manuscrit tel qu'il est, en tenant compte tout au plus des renvois mis par l'auteur à quelques fragments. Ceux qui défendent encore l'édition de Port-Royal ne l'entendent que du plan ; car pour la forme, en lisant Port-Royal on a la certitude de ne pas lire du Pascal ; d'ailleurs, en lisant les *Pensées* d'après le manuscrit, on a la certitude de ne pas les lire sous la forme finale que Pascal leur aurait donnée.

Le même Pascal nous offre un exemple encore meilleur et plus instructif : c'est son *Entretien avec M. de Saci*, dont M. Bédier a donné une édition critique ; il est indispensable de lire son étude, qui est à ma connaissance l'illustration de méthode la plus décisive en ce genre pour la littérature française moderne.[1] On y verra comment M. Bédier expose l'état de la question, par quels moyens il établit les rapports des manuscrits et des éditions et les classe en familles et en groupes, arrête son texte de base, et raisonne sur la matière. Le problème suppose trois conditions : (1°) que l'auteur n'ait pas publié son œuvre ; (2°) qu'il n'ait pas laissé de manuscrit autographe ; (3°) et cependant qu'il existe un nombre assez élevé de copies, ici sept états du texte au total.

Ces conditions se rencontrent rarement en littérature française moderne.

M. Lanson (*Lettres philosophiques*, p. viii) écrit : « La première question qui se pose, en l'absence du manuscrit, est le choix de l'édition dont il faut prendre le texte pour base... » Il se trouvait en présence de deux éditions simultanées, exécutées loin de l'auteur et pas très bien. S'il avait eu le manuscrit, lui aurait-il donné la préférence sur la meilleure des deux éditions ?

[1] *Études critiques*. — M. Bédier annonçait (mars 1921) un ouvrage où il renverserait les principes de la philologie traditionnelle en matière de classement des manuscrits. Il sera curieux de voir comment son édition de l'*Entretien* se comportera par rapport aux nouveaux principes.

X. — LA CONTRIBUTION DES ÉDITIONS A L'ÉDITION CRITIQUE. L'ÉDITION DE BASE

13. Toutes les éditions authentiques contribuent de leurs variantes à l'édition critique. Mais de laquelle faut-il reproduire le texte ? C'est la seule question qui reste à résoudre ; et la détermination de ce texte est l'objet final du collationnement.

L'édition dont on a été amené à reproduire le texte s'appelle l'édition de base.

14. D'après quels principes la choisit-on ? [1]

(1°) Naguère, on procédait par contamination, c'est-à-dire que l'on combinait les différentes éditions autorisées, en prenant à chacune d'elles les leçons que le goût estimait les plus heureuses. Le procédé est abandonné aujourd'hui. Tout ce qui en subsiste, c'est l'usage des autres éditions authentiques pour corriger les erreurs de l'édition de base ; car toute édition, comme tout manuscrit, présente des coquilles de fond ou de forme qu'il serait ridicule de conserver. Les éditions hybrides ont fait leur temps. Qui sait si l'on n'y reviendra pas ?

(2°) Depuis, une autre tradition, ou une autre règle, ou une autre habitude s'est établie, de choisir pour édition de base la dernière en date des éditions authentiques.

Il n'y a pas lieu d'accepter cette règle.

D'abord, il y a des degrés dans l'attention et le soin. Si la dernière édition procurée par l'auteur l'a été par un homme expirant, ou négligent, qui a jeté un coup d'œil plus ou moins distrait sur l'édition antérieure destinée à la réimpression ou sur les épreuves de l'édition nouvelle, et que cela puisse se prouver ; si par contre il est démontré que l'avant-dernière édition a été l'objet d'une révision serrée, préférera-t-on la dernière édition, simplement parce qu'elle est la dernière ?

[1] Je mets à part le cas rare où l'on essaie de retrouver à l'aide de copies un archétype perdu (J. Bédier, *Entretien avec M. de Saci*).

Ceci n'est pas une objection chimérique. La quatrième et dernière édition d'*Adolphe* (1828) est un simple décalque de la troisième (1824), dont elle ne diffère que par cinq coquilles. Faudra-t-il préférer la reproduction à l'original ? Et si l'on remonte à la troisième, dont l'auteur ne s'est d'ailleurs pas occupé, ce ne sera tout de même que l'avant-dernière, tout au plus une fausse dernière ; ce qui prouverait que la notion de « dernière édition » n'est pas la notion temporelle rigide qu'on croirait. Par elle, il faut donc entendre la dernière édition à laquelle il soit prouvé que l'auteur a donné des soins attentifs et réfléchis ? C'est très différent, et c'est bon à dire ; certains s'y sont trompés.

En second lieu, pourquoi la pensée et la volonté finales de l'auteur auraient-elles plus de prix que sa pensée et sa volonté premières ? Historiquement, la vraie date d'une œuvre est celle de son apparition. Laissons le *Cid* à 1636, *Andromaque* à 1667. C'est au moment de sa conception et de son exécution qu'une œuvre de pensée et d'art a son sens le plus exact. Ce qui suit, la série des retouches et des refontes, importe à l'évolution du goût et des idées de l'écrivain et de son temps, mais d'ailleurs n'a de signification que par rapport à l'état premier du texte. — Esthétiquement, une révision n'est pas nécessairement un progrès ; beaucoup d'écrivains gâtent leur œuvre en la corrigeant ; un critérium de perfection serait chimérique en l'espèce. Les éditions critiques tiendront-elles la gageure de reproduire automatiquement des textes de signification souvent diminuée, désaxée, pour être dites critiques ?

Le cas extrême de l' « édition dernière » est l'édition « posthume », celle qui se fait sur un manuscrit établi, ou sur un exemplaire corrigé par l'auteur avant sa mort : Ronsard, Montaigne. Cette édition représente-t-elle sa volonté finale ? Oui, mais à la manière d'un testament, qu'on peut révoquer, si on vit. De même, l'auteur aurait pu remodifier son texte, si le temps lui en avait été accordé.

On ne peut, je le répète, faire état de ces retouches suprêmes qu'à l'appareil critique.[1]

Dira-t-on qu'en corrigeant les formes antérieures de son œuvre, l'auteur les a condamnées ? Nous répondrons qu'il n'est pas en son pouvoir d'annuler ce qui a été une fois sa pensée et son style : cela demeure.

En vain alléguerait-on qu'à la dernière édition aboutit naturellement le trésor critique des variantes. Il part encore plus naturellement de la première. Et la seconde, la troisième, toutes sont aptes à le recueillir. La somme du texte et de l'appareil critique est la même dans toutes les éditions ; il n'y a que le texte de base qui peut varier.

(3°) S'il fallait établir une règle mécanique, c'est, à mon sens, l'édition princeps qu'il faudrait suivre, sauf objections décisives, et j'avoue pencher fortement vers cette doctrine pour des raisons d'ordre historique. D'ailleurs, la première édition est souvent la plus soignée.

Mais elle non plus, chose assez curieuse, n'est pas toujours facile à déterminer. Ni M. Lanson, dans ses *Lettres philosophiques*, ni moi, dans mon *Adolphe*, n'avons voulu systématiquement la prendre pour édition de base ; peut-être n'aurions-nous pas réussi à la trouver. Je ne sais si la question est résolue pour les *Lettres*, mais on peut au moins imaginer qu'entre l'édition Thiériot et l'édition Jore, toutes deux de 1734, le choix serait malaisé. Quant à *Adolphe*, il a paru simultanément à Londres et à Paris, en deux éditions distinctes, mais faites l'une sur l'autre, et dont je n'ai pu établir l'ordre de publication. J'ai montré (dans l'état actuel des documents) que l'édition de Londres est la seule dont B. Constant se soit occupé personnellement, et qu'elle est la plus voisine du manuscrit et la plus pure. Supposons qu'elle ait paru quelques jours, quelques heures après celle de Paris : fallait-il la sacrifier pour suivre la

[1] J'ai fait plus haut (p. 82) les réserves peut-être nécessaires pour Montaigne.

princeps ? Assurément non, puisqu'elle est plus pure. Mais estimera-t-on qu'un si faible intervalle de temps suffit pour faire de l'édition de Paris l'édition princeps ? Oui, en un sens strictement temporel. Ou bien il faudra admettre que la notion de « princeps », pas plus que celle de « dernière », n'est purement chronologique, et que, dans des cas déterminés, il faut faire entrer la qualité d'une édition dans sa définition. Si l'on maintient le pur sens temporel, je me trouve avoir pris pour base une édition qui n'est ni la première (peut-être), ni la seconde, ni la troisième, ni la dernière, qui est hors cadre, et pourtant qui est la plus pure. C'est une position singulière.

Mais on voit à quoi l'objection se réduit. Elle ne touche que les ouvrages peu nombreux dont il a paru plusieurs éditions simultanées. Il suffit cependant qu'il existe de ces ouvrages pour que le problème soit posé.

(4°) La vraie doctrine paraît être de prendre pour base l'édition qui représente la pensée et la volonté les plus sûres de l'auteur, celle à laquelle il a donné ses soins les plus attentifs et les plus réfléchis. Mais cela même n'est pas une notion claire. L'auteur a pu passer par plusieurs pensées, plusieurs volontés successives également fermes, et donner un soin égal à plusieurs éditions. Laquelle choisir ? A quels signes se reconnaît le texte le meilleur ? Le meilleur, à quel point de vue ? Philologique ? Mais si les variantes d'une édition ne sont que des fautes, elles ne signifient rien, on les corrige, elles n'entament pas l'édition. Littéraire ? Alors nous retombons dans les incertitudes du goût, qu'on ne peut pas exclure de la publication des œuvres littéraires, mais qui n'offre pas un critérium fixe. Historique ? Alors les raisons qui font préférer une édition sont extérieures au texte, ne sont pas d'ordre critique. Encore si le point de vue esthétique et le point de vue historique s'accordaient. Mais ils diffèrent. Un texte historiquement meilleur peut être esthétiquement moins bon. Et le soin même plus grand

qu'un auteur met à son œuvre n'est pas une garantie de plus haute perfection. Alors ?

Pour déterminer le texte de base de la *Nouvelle-Héloïse*, qui s'est trouvé être le texte princeps, M. Mornet a dû manœuvrer parmi les déclarations oscillantes et les partis-pris mouvants de son auteur ; et non seulement la pensée de Rousseau a varié, mais elle ne se saisit pas toujours nettement à tel moment donné. Le problème était délicat ; il aurait pu être insoluble.

M. Lanson s'en trouvé en face d'un problème très curieux pour ses *Lettres philosophiques*. Après avoir constaté l'absence des manuscrits et éliminé la foule des éditions, il conclut qu'il en faut revenir au texte de 1734, « encore que Voltaire n'en fût pas très content.[1] Mais ici, nouvel embarras. Ce texte, où le prendre ? Car il y a cinq éditions de 1734, » qui se séparent en deux groupes irréductibles : édition Thiériot, édition Jore et ses contrefaçons, toutes deux authentiques, fondées sur des manuscrits de Voltaire, surveillées de loin par Voltaire, modifiées et corrigées par Voltaire. M. Lanson démontre que le texte de Jore mérite la préférence ; mais de nouveau, où le trouver, ce texte, dans un groupe de quatre éditions dont trois sont des contrefaçons, et qui ne diffèrent toutes que par des détails minimes ? Enfin il le reconnaît dans l'édition publiée sous la rubrique « à Amsterdam, chez Lucas, au Livre d'or » en 387 pages in-12. Une erreur sur ce point exceptionnellement délicat viciait l'édition.[2]

Au bout du compte, une édition critique se définit par ce caractère d'être la somme de tous les états authentiques d'un texte. Elle procure un texte pur, exact, contrôlé, et muni de toutes les variantes des manuscrits et des éditions autorisés. Elle s'oppose à l'édition courante, dont

[1] Il faut lire toute cette introduction ; elle ne met pas la méthode en avant, mais elle est conduite sur la base de la méthode la plus sûre.

[2] Voir ci-après, § 18.

le texte, même s'il est pur, a été choisi au hasard, et ne s'accompagne d'aucun appareil critique. Hors de là, tout flotte. Le terme d'édition critique couvre confusément des conceptions différentes, et parfois irréductibles. C'est ce qui donne à croire que la doctrine, mal assurée dans le présent, est sujette à varier dans l'avenir.

J'ai un peu insisté sur ces réflexions pour bien faire sentir aux étudiants que l'établissement d'une édition critique n'est pas une besogne machinale. Il leur réserve à l'occasion des problèmes inattendus, parfois très difficiles, qu'aucune routine ne suffit à résoudre. Il exige une perpétuelle application d'intelligence et de liberté. Ils doivent se pénétrer de cette vérité : le seul principe, c'est qu'il n'y a pas de principe. Ils devront juger chaque cas en lui-même, prendre leurs responsabilités, et adopter la solution qui leur paraîtra s'imposer.

C'est cette liberté qui fait l'attrait du travail.

XI. — LE DISPOSITIF DE L'ÉDITION CRITIQUE

15. Elle s'ouvre par une introduction, où l'on expose les résultats de son travail et les raisons de ses conclusions.

On commence par le ou les manuscrits, quand ils existent. On les décrit : aspect extérieur, dimensions des feuillets, aspects des écritures, nombre des pages. — On établit leur histoire : provenance, dates, évolution, etc. — On les analyse : nombre et nature des corrections, variantes constitutives de chacun, etc. — On détermine leur filiation, leur autorité, et leur rapport aux éditions.

On continue par les éditions. On les décrit : titre, format, nombre des pages, divisions (s'il y a lieu),[1] caractères d'imprimerie, nombre de lignes à la page et de lettres à la ligne (le cas échéant), etc. — On les définit : traits constitutifs, variantes dont la présence ou l'absence dans les

[1] *Jeanne d'Arc* se compose de deux chapitres dans l'*Histoire*, de six sections dans les tirages à part.

éditions suivantes détermine leurs rapports. — On établit leur filiation et leur autorité ; on les discrimine, conservant celles qui ont une valeur critique, éliminant les autres.

On termine par la description de son édition. On nomme l'édition de base, et on rappelle les raisons de son choix. On énumère les index, abréviations, conventions dont on s'est servi.

L'introduction terminée, on passe au texte. On en numérote les lignes de cinq en cinq.

Le texte s'accompagne en général de son appareil critique au bas des pages.[1] On commence par les variantes des familles de manuscrits autorisés dans l'ordre chronologique ; on continue par celles des familles d'éditions autorisées, dans le même ordre. Avant chaque variante, on reproduit le chiffre de la ligne où elle se place, et l'index du manuscrit ou de l'édition dont elle provient ; mais le chiffre de la ligne vaut pour toutes les variantes d'une même ligne, l'index pour toutes les variantes consécutives provenant d'un même manuscrit ou d'une même édition.

Il existe en imprimerie des caractères barrés qui reproduisent directement les radiations des manuscrits et des éditions. A leur défaut on se sert de crochets [ ].

Les additions interlinéaires et marginales se désignent par le signe ⟨ ⟩. Il n'y a pas en général à les distinguer ; elles ne diffèrent pas de nature ; une addition est marginale plutôt qu'interlinéaire parce qu'elle s'insère par le sens entre la fin d'une ligne et le commencement de la ligne suivante, ou parce que les lignes sont trop serrées, ou parce que l'interligne est déjà plein. L'important est d'indiquer

[1] Quelquefois on l'a placé entre les lignes ; mais il faut qu'il soit peu chargé, et l'effet typographique n'est pas heureux. — Dans le cas où un manuscrit abonderait en variantes étendues, on pourrait rejeter en appendice les plus longues, ou du moins toutes les rédactions antérieures, pour ne conserver au bas des pages que la dernière ; mais ce ne serait qu'un pis-aller. On pourrait enfin publier tout l'appareil critique en plaquette séparée.

si les additions sont contemporaines les unes des autres ou attestent plusieurs révisions de dates différentes. Si pourtant on a une raison de souligner qu'une addition est marginale, il faut convenir d'un signe spécial, par exemple deux traits verticaux simples ou doubles.

Parfois on indique dans la ligne d'un trait vertical la syllabe initiale des pages des autres éditions, dont on donne l'index à la marge ; mais il faut des raisons pour cela.

Enfin, on donne la bibliographie, les index (s'il y a lieu) et la table des matières.

XII. — QUELQUES ÉDITIONS CRITIQUES

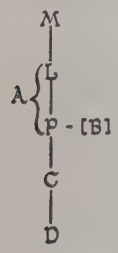
16. Je ne saurais mieux faire que de renvoyer les étudiants à quelques éditions critiques, l'exemple soutenant utilement le précepte.

On me permettra de mentionner mes éditions d'*Adolphe* et de *Jeanne d'Arc* (celle-ci paraîtra sous peu). Je n'ai pas eu de complication sérieuse à surmonter, ni de difficulté grave à résoudre. Mais, dans les deux cas, les positions critiques se sont trouvées assez curieuses.

Pour *Adolphe*, comme je l'ai dit, j'ai dû déterminer la valeur et les rapports de deux éditions parues simultanément à Londres et à Paris. J'ai prouvé qu'elles avaient été faites l'une sur l'autre, et Paris établi sur les épreuves de Londres, par des arguments tirés de l'examen typographique, de l'étude des relations des deux éditions avec le manuscrit, de l'étude des deux textes, et enfin des papiers de B. Constant. J'ai mis ainsi en lumière la supériorité de Londres sur Paris. La filiation des éditions se marquerait par une ligne verticale, qui montre la simplicité du problème dans son ensemble, sinon dans ses détails.

La troisième édition (1824) a posé un autre problème curieux. Elle renferme un long passage que B. Constant n'a pas voulu ou pas osé publier du vivant de M^me^ de Staël dans la première édition (1816). Selon les règles de l'ortho-

doxie critique, il aurait fallu prendre pour base cette troisième édition, puisqu'elle donne seule ce passage ; or il est autant dire démontré que Constant l'a abandonnée aux soins de l'éditeur, et qu'elle ne représente ni sa pensée ni sa volonté. Reproduire une édition non autorisée parce qu'elle donnait seule quatre ou cinq pages était inadmissible ; mais couler dans la première édition un passage extrait de la troisième n'était guère moins qu'une hérésie ; je l'ai commise sans hésitation, et personne ne m'en a fait un reproche. Il est vrai que l'édition de Londres est à peu près identique au manuscrit, comme l'est aussi, à trois mots près, le passage de la troisième édition ; j'ai donc pu donner en toute sécurité le texte du manuscrit, en rejetant à l'appareil critique les trois variantes de 1824 ; mais je ne suis pas sûr qu'une critique à principes avouerait cette audace.



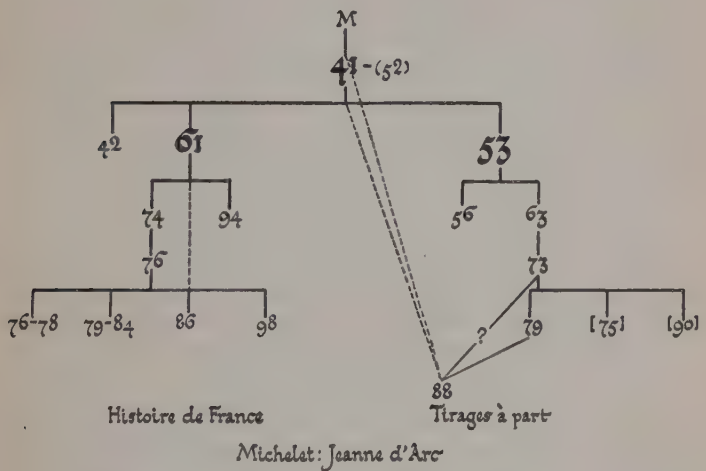
Adolphe

M : manuscrit. — L : Londres. — P : Paris [B] ; 2e édition, non retrouvée, et probablement composée des invendus de P. — C : 3e édition. — D : 4e édition.

Pour *Jeanne d'Arc*, de Michelet, il s'est trouvé que l'ouvrage se divisait en deux séries que je crois irréductibles. En effet, nous avons, d'une part, la série de l'*Histoire de France* ; d'autre part, la série des tirages détachés de cette *Histoire* à dater de 1853. Les deux séries paraissent avoir vécu d'une vie indépendante. Ce qui constitue le problème, c'est la réapparition, d'après 41, dans 61, de passages condamnés par 53. Si, comme il semble, 61 a été établi sur 41 dans l'oubli de 53, il n'implique aucun jugement sur les suppressions de 53 ; 61 et 53 témoignent chez Michelet de deux dispositions sentimentales et politiques distinctes ; la question est de savoir si l'on doit et si l'on peut remonter à 53 un état du texte constitué absolument en dehors de lui, et je ne l'ai

pas cru ni ne le crois, n'étant pas démontré que si Michelet avait établi 61 sur 53, il fût revenu sur les suppressions de cette dernière édition.

Les éditions, comme je l'ai dit, m'ont fourni un moyen de classement singulier, par le partage des notes dans 61 et ses dérivées.



Michelet : Jeanne d'Arc

M : manuscrit. — Chiffres : les deux derniers chiffres de l'année de publication de chaque édition. — Caractères gras : les éditions qui ont une valeur critique. — Caractères ordinaires : les reproductions de librairie. Parenthèses : écoulement d'invendus sous date nouvelle. — Crochets : les éditions que je n'ai pas vues et dont j'affirme la filiation sur la foi de Lanéry d'Arc.

17. M. Mornet n'a pas encore publié son édition de la *Nouvelle-Héloïse*, mais il en a donné la préface ou le programme (Annales J.-J. R., v et ix). Il s'est trouvé en face de difficultés sérieuses, dont j'ai dit un mot plus haut (sect. X), dans la détermination de l'édition de base ; on en prendra l'idée complète en étudiant dans son mémoire le diagramme des éditions. J'appelle l'attention sur la place insolite que les manuscrits, **M**, y occupent tout au bas du tableau. Ils viennent généralement en tête. La différence

provient de ce que les brouillons et la copie qui nous restent ne sont pas ceux qui ont servi pour les éditions ; le dépôt en a été fait pendant la Révolution et ils n'ont eu d'influence que sur les éditions postérieures. Ils intéressent donc l'histoire de la pensée et du style de Rousseau, mais non son texte, si ce n'est qu'ils confirment certaines leçons singulières ou démontrent certaines fautes soupçonnées. En ce sens ils sont précieux, parce que Rousseau avait des partis-pris très arrêtés en matière de style, d'harmonie, de syntaxe, de vocabulaire et même d'orthographe, et en exigeait le respect scrupuleux. Il importait aussi de déterminer quel est le manuscrit le plus rapproché de l'édition princeps prise pour base, celui qu'on peut consulter avec la moindre chance d'erreur pour contrôler cette édition. C'est à quoi procède M. Mornet. Son programme est à lire de près ; il est par endroits un peu ardu, mais il est toujours instructif.

18. De toutes les éditions critiques en littérature française moderne la plus difficile à établir, à la fois par le nombre des éditions et la complication des filiations,[1] a été celle des *Lettres philosophiques*, par M. Lanson. Deux éditions originales authentiques, établies sur deux manuscrits d'auteur, toutes deux modifiées ou enrichies de corrections de Voltaire, présentant pourtant des différences nombreuses et caractéristiques, et qui ont engendré deux traditions ; une masse d'éditions, les unes revues par Voltaire, les autres faites sans sa participation, les unes complètes, les autres morcelées, les unes isolées, les autres perdues dans les 60 éditions des *Œuvres* ; des corrections manuscrites sur plusieurs exemplaires ; des contrefaçons ; des réimpressions ; une Vulgate, dont il a fallu rechercher les sources et fixer la valeur ; un texte à développement discontinu ; une alternance de hardiesse et de prudence où se reconnaît au gré des circonstances et de l'humeur la mobilité ou

Voir le tableau des éditions.

l'adresse voltairienne ; par là-dessus, des *Remarques sur Pascal* ; on se doute du travail qu'a coûté un criblage aussi énorme, du nombre et de la difficulté des problèmes qui se sont présentés dans l'établissement de cette édition, la reine des éditions françaises.

19. L'établissement du texte de Ronsard, hérissé comme il l'est de difficultés, réserve aussi un enseignement des plus fructueux. Je renvoie à l'édition que M. Laumonier a commencé à en procurer pour la *Société des Textes français modernes* (Hachette, 3 vol.). La préface en est à elle seule un cours de méthode ; on y verra les raisons que l'auteur invoque pour abandonner les éditions collectives et revenir aux éditions originales.[1]

20. Enfin je m'en voudrais de ne pas au moins mentionner les éditions magistrales de Rabelais, par M. Abel Lefranc et ses collaborateurs (Champion, 1912 ss) ; de Montaigne, par M. Strowski (Bordeaux, Pech, 1906 ss), quelques réserves qu'on doive faire sur les éditions posthumes, et de *Télémaque*, par M. Albert Cahen (Hachette, 1920). Dans la dernière on trouvera notamment une remarquable étude de manuscrits.

21. A l'étranger, Mr. T. E. Oliver, Ph.D., a publié une édition très intéressante du *Philosophe sans le savoir* (University of Illinois Press, 1913). C'est l'une des plus instructives qui existent en raison du problème particulier que l'auteur a dû résoudre, la censure ayant imposé à Sedaine beaucoup de retouches (on les trouve dans le manuscrit du Souffleur, à la Comédie-Française) et le texte authentique s'établissant difficilement. Mr. Oliver a cru rechercher le texte *final* de Sedaine, et il tient évidemment pour cette théorie. Mais il a été dupe d'une illusion. Ce qu'il

[1] Voilà donc plusieurs éditions réputées qui reviennent soit au texte le meilleur, qui se trouve être parfois le premier, soit systématiquement à l'édition princeps. Aucune d'elles ne s'est tenue à la dernière édition.

a cherché, c'est le texte vrai du *Philosophe*, et c'est par surcroît que ce texte s'est trouvé dans la dernière édition.

22. La *Société des Textes français modernes* (Hachette) s'est donné pour tâche de procurer des éditions critiques de nos écrivains depuis le XVI^e^ siècle.[1] Elle en a publié plus de trente. En Angleterre, la « Manchester University Press » a inauguré une collection analogue. Il sera facile de se procurer la liste de leurs publications à l'une et à l'autre.

Le jeune homme qui voudra entreprendre une édition critique sera donc solidement armé.

BIBLIOGRAPHIE[2]

Rabelais, éd. A. Lefranc, etc. (Champion, 3 vol.) ; le quart livre : éd. J. Plattard (Champion).

Calvin, éd. A. Lefranc, H. Chatelain et J. Pannier (Champion).

Heroet, *La Parfaite amie*, éd. F. Gohin (T. F. M.).

Du Bellay, éd. H. Chamard (T. F. M., 4 vol.).

Lingendes, *Œuvres poétiques*, éd. E. T. Griffiths (T. F. M.).

Du Vair, *Actions et Traictez oratoires*, éd. R. Radouant (T. F. M.).

Mairet, *Sylvie*, éd. J. Marsan (Soc. nouv. de librairie et d'édition).

Tristan, *Les Plaintes d'Acante et autres œuvres ; La Mariane ; La Mort de Sénèque*, éd. J. Madeleine (T. F. M., 3 vol.).

Brébeuf, *Entretiens solitaires*, éd. R. Harmand (T. F. M.).

Pascal, éd. L. Brunschwicg (Hachette). — *Les Provinciales*, éd. H. F. Stewart (M. U. P.).

Dorimon, etc., *Le Festin de Pierre avant Molière*, éd. G. Gendarme de Bévotte (T. F. M.).

Fénelon, *Télémaque*, éd. A. Cahen (Hachette, 1920).

Montesquieu, *Les Lettres persanes*, éd. H. Barckhausen (in-folio, Impr. Nationale, 1900 ; in-12, T. F. M. 1913).

Voltaire, *Lettres philosophiques*, éd. G. Lanson (T. F. M.) ; *Candide*, éd. A. Morize (T. F. M.).

[1] La société a modifié, avec raison, sa doctrine originelle. M. Louis Clément, l'auteur de la première édition parue (Amyot, 1906), déclare avoir dû chercher « le texte qui représente la forme définitive de la pensée de l'auteur », pour se conformer aux règles de la société.

[2] Ce n'est bien entendu qu'un choix. Je retiens les éditions dont la préface éclaire la position critique du sujet et la méthode de l'auteur (tous les textes n'y prêtent pas). J'en renvoie un certain nombre à la bibliographie du chapitre VI.

Chénier, éd. P. Dimoff (Delagrave, 3 vol.).

Sénancour, *Les Rêveries*, éd. J. Merlant (T. F. M.) ; *Obermann*, éd. G. Michaut (T. F. M.).

B. Constant, *Adolphe*, éd. G. Rudler (M. U. P.).

Lamartine, *Premières Méditations*, éd. G. Lanson (Hachette, 2 vol.).

A. de Vigny, *Poèmes antiques et modernes*, éd. E. Estève (T. F. M.).

Musset, *Les Caprices de Marianne*, éd. G. Michaut (Soc. d'édition française et étrangère).

V. Hugo, *La Légende des Siècles*, éd. P. Berret (Hachette) ; *Les Contemplations*, éd. J. Vianey (Hachette).

CHAPITRE V

CRITIQUE DE RESTITUTION (SUITE)

UN PEU DE PHILOLOGIE

Aucune édition n'est parfaite, quelque soin que l'auteur mette à corriger ses épreuves, et certaines sont très incorrectes. La philologie peut donc et doit s'exercer sur les éditions modernes comme sur les manuscrits anciens ; l'imprimé inspire un respect souvent immérité.

Rappellerai-je la simple et célèbre correction d'Henri Weill, je crois, au texte de Chénier (*Iambes*, VII) ? « Pauvres, chiens et moutons, toute la bergerie », lisait-on, jusqu'au jour où il s'aperçut qu'il fallait lire : « Pâtres... »

Je ne veux pas faire un cours de philologie ; je voudrais seulement donner une idée vivante des ressources de la philologie et de ses limites. Pour cela, je reproduirai, dans la colonne de gauche, quelques leçons fautives des lettres de B. Constant, prises à l'édition Hudry-Menos (Savine, 1888), et dans la colonne de droite, les leçons correctes, d'après le collationnement que j'ai fait à la Bibliothèque de Genève. Plusieurs de ces fautes sont jolies, et mériteraient de rester classiques.

Je demande aux étudiants de n'examiner que les fautes, en couvrant d'une feuille de papier la colonne de droite, et d'en chercher la correction. Ils pourront calculer les chances que l'on a en général (1°) de suspecter l'erreur ; (2°) de l'amender. — Les conditions du travail ne sont pas favorables ; je ne puis donner que des phrases isolées réduites à leur plus simple expression, et le contexte a une importance considérable en pareille matière ; on se reportera au texte complet si on le peut.

L'intérêt de cette expérience est que, les originaux existant, ils offrent le moyen de contrôler sûrement l'édition. La philologie antique n'a jamais cet avantage ; ses conjectures les plus heureuses ont l'éclat de l'évidence, elles n'ont jamais la force de la preuve.

(1°) Erreurs de Lecture

l'élévation sans emphase des sentiments (p. 33).	enflure
Ils ont un grand répertoire ; ils vont jouer Mahomet et Benjamin croira qu'il jouera très bien ou pire. Pour moi je suis assez inquiète de son début (p. 34).	Zopire.
Je l'y ai fortement encouragée (p. 36).	fort
se tirer d'esclavage (p. 37).	se retirer
lorsque nous entendîmes (p. 41).	entendons
ils font les pièces, les jouent (p. 42).	des pièces et
Ce qu'il y a de bon en lui (p. 60).	qu'il a dans l'âme
dans une espèce de contradiction pour ce que je puis et je pense (p. 60).	sens [1]
Peut-être, si tu étais resté son ami, cela aurait-il arrêté bien des fautes (p. 60).[2]	ami, aurait-il évité
Quand je vous reverrais,[3] je reverrai bien mieux (p. 78).	rêverai
que ce mal (*sa légèreté*) est incurable, et qu'il résistera à la raison même. Je devrais en avoir quelque étincelle (*de raison*), car j'ai douze ans et quelques jours... Si son œuvre est si faible, que sera-t-elle à 25 ans ? (p. 86).	Si son aurore
...partirons (p. 88).	...sortirons
Mille remerciements de la manière beaucoup trop honorable dont vous jugez (p. 96).	favorable
Je suis à mon oncle (p. 101).	J'écris

[1] Confusion fréquente du p et de l's.
[2] Lettres de Rosalie de Constant.
[3] Lettre d'enfant. Faute d'orthographe pour reverrai.

Je ne pourrais donc voir avec autant de peine sa renomination au régiment... renonciation (p. 104).

dans le pays où vous êtes, à cause de la faiblesse des gens (p. 105). , et avec

peut-être se passera-t-il bien deux mois (p. 107). douze jours

Je ne sais rien ici que dissimuler (p. 108). fais [1]

les protestations sur la sentence (p. 114). observations

l'auteur dit que cette phrase signifie que les expressions ont constitué le conseil de guerre, etc. ; or ce n'est pas cela. En relisant la construction barbare de cette phrase, on voit que c'est les expressions dont il s'est servi à l'égard des officiers qui ont constitué, c'est-à-dire des officiers ayant constitué le conseil de guerre (p. 114). ces ayant le conseil de guerre qui ont

huit longues pages (p. 114). grandes

Une commission est impossible (p. 116). soumission

Elles n'ont aucun rapport l'une avec l'autre. Ce rapport ne rend pas la sentence moins inique (p. 117). départ

il ne se repente de la violence de son état actuel (p. 117). ressente

J'ai reçu des lettres de Hollande ; mais point de nouvelles, toujours le même silence de la part de Suisse (p. 122). du Prince

plusieurs officiers... m'ont fait dire les plus grands éloges (p. 123). fait de mon père les

les princes... enrôlent tant qu'ils peuvent. Ils trouvent beaucoup de Russes parce que la paye qu'ils donnent est assez forte (p. 125). recrues

vers la fin de juin (p. 129). le mois

Après tout, je ne doute pas que malgré la décision qu'elle a montrée dans tout le cours de cette affaire (p. 131). A présent déraison

[1] Confusion fréquente de l's et de l'f.

8 à 12,000 écus à placer (p. 133).	francs
N'est-ce pas an et jour pour retirer à compter de la clôture du Décret? (p. 134).	N'a-t-on
Si je peux, ce sera ce mois, et j'ai déjà annoncé que je ne pourrai séjourner qu'avril et mai (p. 134).	pars
il m'en faut un (endroit) pour placer mes livres et vous pensez bien que je ne parle absolument que du logement (p. 137).	etc. Vous
Je ne pense pas que le chapitre qu'il a fait, dites-vous, contre les femmes tienne toujours ; [1] quelque dame et jeune beauté l'engagera... (p. 139).	longtemps douce
Les Pays-Bas sont à peu près évacués. L'armée de la Saxe et celle des Flandres sont réunies (p. 140).	Sambre
Malgré les cris de quelques journalistes incendiaires, et les déclamations imprudentes de beaucoup d'hommes peu éclairés (p. 143).	réclamations
Je vous annonce un ouvrage sur la paix intérieure plein d'idées justes et sûres et dignes de réflexions sur la paix [2] (p.143).	et fines digne des
sont en désaccord (p. 145).	contrastent
pourvu cependant que nous arrivions près de vous samedi prochain (p. 147).	je crois arriverons mercredi
Je courus chez Charles (p. 147).	J'envoïai
Je me propose de retourner d'ici à quelques jours à Paris (p. 148).	quelque temps
...je n'aie besoin de vos services (p. 148).	le besoin vous servir
parvenir enfin à suivre une cause (p. 150).	servir
il (Barras) n'observera aucun incognito vis-à-vis de ceux qui se seront chargés, de la part de ses amis, de le découvrir (p. 151).	diront
Il ne croit point qu'elle soit nécessaire, si on voulait plus par curiosité	néces- saire, il voudrait

[1] Confusion fréquente.

[2] Ouvrages de Mme de Staël.

que par inquiétude savoir quelles sont les prétendues charges... et toute autre censure il la désavouerait formellement (p. 153).	mesure
Ce qui n'est pas le cas ici, pour lui ni pour moi (p. 153).	cas ni pour
les patriotes, non pas ce qu'on appelle les Jacobins, mais les plus purs et les plus irréprochables (p. 154).	les hommes les
les prescriptions qui étaient à 36 % à l'arrivée de ce nouveau tiers n'ont plus cours (p. 154).	inscriptions
J'ai voulu montrer les suites que dans ma conscience je crois qu'une contre-révolution aura pour nous (p. 157).	aurait parmi nous
ses enfants et son aimable femme sont encore bien des jours de bonheur pour vous (p. 160).	sources
Nécessairement..., je ne la vendrai pas (p. 164).	Néanmoins
la réponse (p. 164).	ma
Je vous prie, mon cher oncle, d'attribuer la brièveté de mes discours avec vous (p. 166).	discussions
Vous avez probablement lu... vous avez eu l'occasion... (p. 168).	aurez [1] aurez
Je ne vous mande point de nouvelles, puisque actuellement le centre des nouvelles s'est transporté chez vous (p. 168).	parce que
Quoique je sache fort bien qu'on ne peut pas juger d'un pays qu'on n'habite pas (p. 170).	des affaires d'un
Il paraît bien et se préparant à aller en Hollande, j'ignore si je le trouverai encore après (p. 171).	[? prépare] à Paris
il s'est passé des évènements (p. 173).	un évènement
mon père a une fille qui, toute petite et toute gaie, le divertit et l'amuse beaucoup (p. 174).	l'aime
J'écris comme au trot (p. 175).	un chat

[1] Confusion fréquente ; de même pour beaucoup d'autres formes verbales.

ce que vous êtes obligée de croire, sans la plus grande injustice (p. 175).	sous peine de
Je ne vous prie pas de m'en donner des nouvelles, parce que je sais trop la conséquence d'un mot pour rien faire écrire qui ne soit pas les choses les plus indifférentes du monde (p. 176).	m'en soient pas les plus indifférens
...pour que sept petites années suffisent pour faire oublier de la sorte quelqu'un dont on n'est séparé que par vingt-cinq lieues (p. 176).	trois cent
la demoiselle dont vous m'avez si souvent parlé (p. 178).	nous avons
quant à la jeunesse, on aura beau me l'amener, elle s'ennuiera toujours (p. 179).	s'en ira
Je vous remercie des détails... Ils ont réveillé comme un doux, mais faible intérêt (p. 181).	réveillé en moi un
J'ai trouvé mon père... bien pour rien du reste (p. 182).	moi
C'est une parole, et une mauvaise phrase (p. 189).	phrase
Je lui ai toujours trouvé... l'air de sentir celui des autres ; je lui supposerais la possibilité d'être occupée par le mien (p. 190).	amusée
Pourvu qu'une personne dont je serais aimé... pourvu, dis-je, que cette personne possédât de la fortune (p. 190).	Pour peu pour peu de fortune
Elle l'a déjà fait lorsqu'elle a su... Il y aurait donc, je le vois,[1] obstacles sur obstacles (p. 191).	cru crois
et quoique... les convulsions politiques ne puissent me reprendre (p. 197).	regarder
nous ne serons plus étrangers (p. 197).	ne nous
Si on veut faire un roman comme Valérie, il n'y a qu'à couper par morceaux des pages de Chateaubriand, de Bernardin de St. Pierre et de Rousseau,	

[1] Confusion fréquente.

les mettre en série et les faire imprimer dans l'état où elles se trouvent (p. 198).	les jeter en l'air retomberont
Avant que les 4,000 frs. que vous devez avoir reçus ne fussent partis (p. 202).	reçus hier fussent
Mais arrangez la chose comme vous le voudrez (p. 202).	Ainsi me le mandez
J'avais cru que vous seriez à Rolle (p. 203).	restiez
J'attends vos réponses pour faire ce que je dois faire (p. 203).	savoir
Je ne puis pourtant (p. 204).	cependant
C'est une reconnaissance qui ressemble à celle des gouvernants pour leurs sujets (p. 207).	gouvernements
Je suis un peu honteux des peines (p. 208).	suis toujours honteux
et comment ne sent-il pas qu'il me force à reculer... en prétendant m'obliger, par de petites ruses, à avouer (p. 211).	à avancer
La nature est venue scrupuleusement, mais un peu trop efficacement à l'appui de vos conseils... (p. 218).	singulièrement [1]
Tout cela me dispose assez pour le voyage de Plombières (p. 220).	dispose peu au
Combien ce me serait un plaisir (p. 222).	je me ferai
faites que je loge chez Mme de Nassau, pour m'éviter au moins une lettre sur la question de loger chez elle (p. 224).	lutte
La religion a cela d'admirable, c'est très sérieusement que je le dis (p. 227).	sincèrement
Si je n'étais à mon 5e acte, c'est-à-dire entouré de morts et de mourants et de gens dispersés, je vous écrirais plus sagement [2] (p. 231).	désespérés gayement
Le résultat n'en vaut pas mieux, et je ne prétends pas même qu'il soit plus convenable (p. 235).	excusable
de n'avoir pas voulu me parler du	

[1] Il s'agit d'un nuage qui s'est répandu sur ses yeux.
[2] Confusion ordinaire.

sujet qui tient dans ma vie une si grande place, ou plutôt qui la tient tout entière (p. 235).	prend
Il ne tient qu'à vous de me faire souvent un grand plaisir ; c'est une jouissance qu'on n'a pas communément dans la vie (p. 245).	puissance
Je ne sais si vous serez contente de ce qu'Alfred y joue un beaucoup plus petit rôle (*dans Wallenstein ; Alfred vient à la ligne suivante*) (p. 247).	l'amour
Mon père paraît très heureux de ce j'aime sa solitude (p. 248).	anime
Je le dis tout bas et à ma tante (*à qui la lettre est adressée*) (p. 248).	à ma honte
Elle y verrait une plaisanterie qui l'affligerait (p. 249).	la blesserait
Je regarde comme un grand bonheur que vous la voyiez, et je désire même que vous la voyiez sans moi (p. 256).	voyez dirai voyez
Cette arrivée et un séjour de quinze jours ici me paraissent difficilement ne pas devoir produire quelque explication (p. 259).	explosion
Rosalie fit ma commission et me transcrivit les détails (p. 262).	transmit
...que j'avais traité le public si librement (p. 275).	lestement
d'une manière fort [1] embarrassante (p. 279).	très
ne vaut pas la peine d'en parler (p. 280).	guère
il est bien probable, et tout à fait dans mes intentions (p. 283).	désirs
une rime ingrate (p. 285).	inexacte
Je vais d'écueil en écueil (p. 287).	navigue
Oh ! si j'avais connu d'assez bonne heure quelqu'un... (p. 294).	trouvé
quoique la chose soit plus décidée et plus inévitable que jamais (p. 295).	irrévocable
Ce n'est après tout (la superstition)	

[1] Conclusion fréquente. Avec « bien » aussi.

que la religion appliquée... et animant la vie, qui, sans elle ou même avec une religion moins applicable, est si petite et si sèche (p. 299). — grise

la femme que j'aimais a passé seule trois mois entiers (p. 309). — mois de suite

l'inconvénient de son séjour à Sécheron (p. 314). — l'inconvenance

Je dois au Ciel de m'avoir donné une femme dont l'esprit est capable de tout partager (p. 321). — tout comprendre, et le cœur de tout

Je vous remercie de la lettre que je viens de recevoir, quelque dure qu'elle soit (p. 325). — vive

Je suis assuré maintenant, si Dieu ne croise mes projets (p. 332). — rien

Je serai bien aise d'être débarrassé, pour ne pas être mal avec... (p. 334). — désabusé, pour n'avoir pas à

Je la laisse parfaitement la maîtresse à cet égard de faire tout ce que son frère lui dicte (p. 343). — cœur

lui-même n'en a pas grande envie (p. 350). — pas d'envie

elle a eu avec la maîtresse du lieu de brusques conversations (p. 353). — longues

une longue lettre (p. 354). — bonne

C'est une situation très pénible de n'avoir qu'un devoir, celui de rejoindre la femme (p. 357). — désir

m'a causé une grande peine et beaucoup de chagrin (p. 364). — fait causé

pendant le temps que vous serez à Genève (p. 365). — passerez

il n'y a ni faiblesse, ni indécision dans ma conduite, mais une sensibilité vague (p. 365). — vraie

Tout ce qui est ici, tout ce qui y vient, tout ce qui y était, me tient le même langage (p. 380). — écrit

On a attaqué mon bon cœur, ma probité (p. 388). — honneur

ma femme est un ange... dont la bonté, la complaisance... me dédommageraient de tout (p. 400). — confiance

Répondez un mot à ma lettre, ma chère tante (p. 401).	à lettre vue, chère
Je l'avais tout à fait calmée (p. 405).	la crois
...des femmes de Lausanne comme se dédommageant par la galanterie la plus rapide, de la gêne extérieure que les habitants d'une petite ville leur imposent (p. 407).	habitudes
l'entreprise me semble réussir (p. 413).	languir
un beau sermon sur le vol (p. 417).	contre
...pour que nous sachions si vous êtes à Lausanne, ce qui nous intéresse en première ligne, et en seconde ligne ce que vous avez arrangé pour nous (p. 421).	second lieu
Ce que je lui dois pour la part de ma caisse (p. 422).	le port
il faut que j'aie prouvé que positivement, ce n'est pas un dépôt que je ne veux pas rendre, mais que c'est un bien que je défends (p. 424).	qu'effectivement mon
Croyez à mon véritable dévouement (p. 427).	inviolable
La vérité peine toujours (p. 429).	perce
J'ai trouvé... Wilhelmine grossie... avec des formes et des liaisons (p. 429).	*tournures liaisons*
Votre absence... nous a fait même sentir encore combien votre présence nous a fait du bien (p. 433).	mieux
Il y a d'assez beaux restes d'un amphithéâtre, et des tours en grand nombre, dans les murs desquelles on nourrissait des bêtes féroces, et dans les autres... (p. 437).	unes [1]
Comme je ne présageais pas cette station à Strasbourg (p. 440).	prévoyais
gagnant, à chaque accroissement de territoire, des dettes et des ennuis de plus (p. 442).	ennemis
Comme quelques prisonniers ont tenté de s'échapper, on les lie à présent à la muraille... (p. 443).	fixe

[1] Négligence de style épistolaire, ou tournure anglaise ?

Mon hôte... a des poules, des canards, des oies et des cochons (p. 454).	et six
J'aime à ne considérer... et les hommes de simples dépositaires d'une flamme céleste (p. 454).	un flambeau
Je serai au comble de la joie, s'il vous est possible d'essayer ce moyen de nous réunir (p. 470).	d'arranger
Ce serait dommage de démolir une maison bien bâtie et confortablement meublée (p. 473).	commodément
Ce me sera une véritable délivrance que de quitter l'Allemagne, bien que je croie qu'aucun bonheur soit possible, ... mais (p. 474).	non que
Je suis quelquefois dans une presse de travail qui fait disparaître tous les objets à mes yeux (p. 476).	yvresse
Il (le frère de Villers) était fixé à Nassau (p. 479).	Moscou
La musique tartare ressemble aussi à l'orchestre du grand opéra (p. 485).	assez
Songez-vous à publier quelques fractions de ces écrits (p. 486).	portions
Elle a une immobilité semblable à du calme (p. 499).	qui ressemble
Mais on se croit pas qu'elle (Napoléon)[1] puisse en revenir, et si même elle se guérissait immédiatement, elle aura perdu tout son embonpoint (p. 502).	momentanément,
Ce qu'il y a de sûr, c'est que... nous n'avons pas été séparés deux mois, et que non seulement nous ne nous sommes quittés que huit jours durant tout l'été (p. 509).	nommément
Un vif sentiment de surprise et de mécontentement (p. 512).	mouvement
Son mari aura perdu tout ce qu'il avait acquis, si tant est qu'il ne soit pas tué, noyé, brûlé ou péri (p. 514).	ou gelé
Elle (Napoléon) a renoué ses chicanes	

[1] Constant l'appelle Jacqueline pour dépister la censure.

et même renoué de petits incidents (p. 516).	gagné
après deux lettres (p. 524).	dix
Je n'ai aucune humeur réelle contre les montagnes, parce que je n'en ai point contre les innocents (p. 533).	des inconnus
Je ne puis rien vous mander sur mes projets, car je n'en ai point de possibles (p. 536).	positifs
C'est la seule chose (la neutralité) qui puisse sauver ce pauvre pays (la Suisse). Vos fous sont immenses (p. 537).	Nos forces
Aucune absence n'a lieu d'être volontaire, ...plus on croit un homme *pressé* de voyages, plus on met sur les routes d'obstacles à son voyage (p. 539).	l'air forcé de voyager
Je voudrais bien vous revoir, mais je n'en ai guère la possibilité de sitôt (p. 545).	vois
C'est non seulement la personne la plus dévouée, mais la plus douce à voir (p. 550).	vivre
Dans la bagarre on m'aurait tué comme Brune à Avignon, ou Ramel à Toulon (p. 551).	Toulouse
les choses sont si troublées qu'il n'y a guère d'avis à donner (p. 554).	brouillées plus guère
J'irai peut-être essayer pour ma jambe des bains de St-Amand (p. 571 ; de même p. 573).	boues
N'importe, je travaille parce que l'habitude (*déchiré*) et que le temps me pèse (p. 577).	m'entraîne (*pas de déchirure*)
Mais je ne serais pas plus étonné d'être assassiné et volé (p. 587).	assommé

(2°) Mots déplacés[1]

a envoyé ses chevaux, sa voiture (p. 40).	sa voiture, ses chevaux
Je n'aurais pas à attendre longtemps (p. 115).	pas longtemps

[1] Cette sorte d'erreur ne se rencontre pas souvent dans ces lettres.

il m'est doux de sentir que d'autres se sont chargés de me remplacer spécialement auprès de lui (p. 162). — chargés spécialement

Je ne puis donc être que content de moi-même (p. 197). — qu'être

Je la laisse parfaitement la maîtresse à cet égard de faire (p. 343). — de faire à cet égard

J'ai plus d'une fois déconcerté le sort (p. 472) — déconcerté plus d'une fois

un maître qui ne sait pas ou ne veut pas commander (p. 533). — veut sait

(3°) Mots ajoutés

depuis si longtemps (p. 60). — depuis longtemps

si vous n'en étiez pas instruits par vous-mêmes (p. 157). — instruits vous-mêmes

je ne veux pas me reprendre au plaisir (p. 195). — pas reprendre [1]

le capital que nous avons mis ensemble ne nous ruinera pas (p. 206). — y avons mis, ne

Répondez un mot à ma lettre, ma chère tante (p. 401). — à lettre vue, chère tante

(4°) Mots omis [2]

le despotisme de cette femme (p. 37). — et l'égoïsme de

le pauvre Benjamin ne sait pas résister. Il eut la faiblesse de finir par des paroles de tendresse (p. 41).[3] — résister. Il fallut la consoler, la calmer. Il...

de l'amitié (p. 78). — beaucoup d'amitié

Ce temps me paraît un songe ; mais le réveil n'en est point aussi agréable que ceux que je faisais chez vous (p. 78). — de ceux

J'oubliais un moment de ma vie, le goûté (p. 80). — un bon

Je voudrais causer avec vous, songer avec vous, me promener avec vous (p. 83). — , enfin ne rien faire sans vous

Je dîne de bon appétit, (p. 84). — appétit, je saute, je cours et je m'amuse

[1] Voir mon édition d'*Adolphe*, p. 137.

[2] Ou plutôt, dans bien des cas, systématiquement supprimés, pour abréger.

[3] Lettres de Rosalie de Constant.

le vendeur ne serait nullement tenu de réparer la faute du tiers (p. 153).

tiers agresseur

dont la dévorante activité menace sans cesse tout sur leur passage (p. 165).

tout ce qui se trouve

Quoique je sache fort bien qu'on ne peut pas juger d'un pays qu'on n'habite pas (p. 170).

des affaires d'un

Rien ne me serait plus impossible à supporter que le malheur ou la douleur de cette personne-là (p. 179).

quelconque

de

Ma campagne est un vrai désert qui sera charmant... il n'y manque, pour rappeller les premiers âges que l'innocence (p. 179).

, mais un désert

du monde que de

Tout cela est superbe pour moi que le monde a froissé, mais pour une âme jeune, qui... (p. 181).

jeune encore,

C'est peut-être le service le plus important que vous puissiez me rendre, à l'époque... (p. 184).

rendre, et que vous seule puissiez me rendre,

Ma fortune actuelle que je ne vois aucun moyen d'augmenter, mais qui peut aussi diminuer par des accidents que la prudence humaine ne peut prévoir (p. 191).

ne

que

J'ai besoin de respirer (p. 194).

un vrai

Parlez-moi donc enfin de vous, car vous seule m'avez fait un peu de bien (p. 194).

. Je vous dois beaucoup, car

La nature est quelquefois une marâtre (p. 205).

une

sévère

Je ne sais si je parviendrai au printemps, sans que la saison soit plus habile que moi (p. 208).

plus forte et plus

Je vous prie de n'en parler à qui que ce soit (p. 213).

au monde

Cette lettre... a été interrompue par des tracasseries assez désagréables, quoiqu'elles ne me regardassent pas personnellement (p. 215).

point

ou plutôt parce qu'elles ne me regardaient pas personnellement

les acteurs sont assez bons et feront valoir. (p. 233.)	
(A propos du système de Gall) Je ne vois pas en quoi le changement dans la classification porterait atteinte à l'immortalité qu'on lui attribue (p. 241).	la pièce.
Une affection profonde, qui survivrait même à une rupture inévitable (p. 250).	de ses moyens matériels (*à l'âme*) l'immatérialité
C'est une barrière que l'on ne franchit pas (p. 254).	rupture, si les circonstances rendaient cette rupture inévitable barrière transparente, mais c'est toujours une barrière que l'on ne franchit pas
Je n'étais coupable en rien, et l'on n'a pas eu l'esprit de faire prendre mes lettres à la poste (p. 269).	rien, j'avais écrit trois fois à Berne
Je passe six heures de suite pour en trouver une autre (*une rime*) (p. 285).	à me tourmenter
Malgré qu'on me reproche de la faiblesse, je crois l'avoir convaincu, mais parce qu'il a vu en moi une détermination positive (p. 285).	l'avoir emporté, non parce que je l'ai convaincu, mais
Je ne suis pas entré avec lui dans tous les détails de cette triste affaire, par une sorte de défiance envers moi qui m'a glacé (p. 293).	parce que j'ai vu, malgré les preuves de dévouement que je lui avais données, une sorte
Je dois au Ciel de m'avoir donné une femme dont l'esprit est capable de tout partager (p. 321).	tout comprendre, et le cœur de tout
J'avais engagé mon père même à lui écrire pour accélérer son arrivée (p. 351).	pour l'inviter à
Moi, je ne veux pas manquer à ma parole d'honneur (p. 354).	Moi, je ne puis rien dire, parce que
quelquefois je me perds dans l'indulgence des autres (p. 379).	dans mon admiration pour
Je voulais avoir fait votre commission (p. 406).	votre ou plutôt notre
il faut un travail sur soi-même pour passer d'un genre à l'autre (des acteurs français aux acteurs allemands) (p. 431).	sans être d'abord tout à fait dépaysé

Cela donne une assez juste idée de la religion dans ce moment-ci (p. 432).

A le voir se hâter ainsi (le Rhin) de toutes ses forces (p. 434).

Voici leurs lettres. Si vous voulez avec cette lettre ci-jointe charger quelqu'un de le retirer (p. 436).

et je tirerai encore une fois de Göttingue le parti que j'en ai déjà tiré, car j'ai tant lu que j'ai déjà quelque peine à mettre en ordre toutes mes troupes (p. 485).

Je ne sais si je vous avais mandé que pour profiter de mes derniers moments de séjour ici (p. 497).

J'ai ri de votre baron allemand, notre cousin Jules. Je l'ai vu avant qu'il sût ce que c'était qu'un baron et n'examinant pas quel titre on devait lui donner (p. 513).

quand j'aurai terminé la seconde édition de mon ouvrage, je n'ai rien au monde à faire dans cette ville (p. 525).

Les routes sont peu sûres, dit-on, sur les bords du Rhin. La paix... (p. 530).

Mme de Staël m'a écrit une lettre plus amicale que je ne m'y attendais, en renonçant à ses prétentions sur ma fortune, que ces derniers évènements n'ont pas arrangée (p. 538).

Mais nous nous reverrons bien une fois dans ce monde et si vous ne vous trompez pas dans l'autre (p. 543).

Malgré tout l'intérêt que la politique doit m'inspirer dans ma situation (p. 550).

Je travaille pour laisser, comme on dit, quelque chose après moi. Ce moi, que sera-t-il... (p. 577).

C'est une paralysie commençante qui

de l'état de

toute la force de ses vagues

leur lettre

lettre et l'autorisation

. Je serai alors, à ce que j'espère, à même de finir mon travail ailleurs, car

pour mieux

, se roulant par terre et

, qui sera terminée dans cinq ou six jours,

où les armées bivouaquent encore et la

. Elle aurait eu de la peine à les faire valoir sur

pas nous nous reverrons

m'inspire et doit

Après moi ! ce

...venait quelquefois se jeter sur la langue et ailleurs et je me crois dans un état d'amélioration (p. 589).[1] . Je l'ai combattue avec assez de succès et je

Ce n'est là qu'un choix, un choix infime ; si tous les copistes médiévaux ont déployé la même compétence et la même attention, il faut pardonner aux philologues qui se sont abandonnés à une débauche de corrections.

Il sera profitable de classer ces fautes d'après la nature de l'erreur qui les a fait commettre ; c'est le procédé qu'on a employé dans les manuels de philologie ancienne. La connaissance de l'écriture de B. Constant pourrait dans certains cas suggérer l'existence et la solution de ces petits problèmes. La restitution des textes anciens a tiré très bon parti de la paléographie (il faudrait risquer le mot néographie). Tout dernièrement, le texte de Shakespeare a été sensiblement amélioré par le rétablissement artificiel de l'écriture du temps, dans laquelle le prote l'a lu en manuscrit.[2]

[1] J'aurais pu multiplier les exemples de suppressions, mais ils s'éloignent trop des conditions ordinaires de la critique. Ce sont des suppressions systématiques (il y en a de pieuses), faites pour abréger ; l'auteur du recueil, qui a 590 pages, a supprimé ou dû supprimer une foule de phrases ou de mots non nécessaires, dont l'absence, par conséquent, ne se décèle par rien, sauf quelquefois par le manque d'équilibre de la phrase. Bien rares sont les suppressions involontaires ; et celles même qui paraissent s'expliquer par l'erreur habituelle aux copistes, savoir : l'illusion de l'œil qui, voyant un mot répété deux fois dans une phrase, saute au second et omet tout l'entre-deux, sont encore, souvent, des suppressions voulues.

[2] *The New Shakespeare*, Cambridge University Press. Voir *Revue Germanique* (Lille), avril–juin 1922, le compte-rendu de M. Koszul.

BIBLIOGRAPHIE [1]

R. Sturel, *J. Amyot traducteur des Vies parallèles de Plutarque* (Champion, 1909).

G. Lanson, *Sur une page de Bourdaloue.* Contribution à une étude critique des origines du texte de l'édition de Bretonneau, R. U., 1904, 9.

G. Dalmeyda, *Note sur un vers de Vigny*, R. H. L. F., 1910, 3.

J. Ascoli, *Note sur une strophe de l'Esprit pur*, ibid., 1912, 2. — Voir F. Page, *A. de Vigny lecteur de Macbeth et d'Hamlet*, *Le Français*, 1919, 1er juillet ; Martino, *Note sur trois corrections au texte de l'Esprit pur*, R. H. L. F., 1919, 1 ; G. Michaut, *L'Esprit pur d'Alfred de Vigny*, R. U., 1920, 3.

E. Chambry, *Sur un vers de Rolla*, R. U., 1917, 1 (correction combattue par H. Chaix, ibid., 1919, 10).

E. Estève, *Sur un vers de Lamartine*, R. U., 1920, 9.

C. Fusil, *Note sur les deux infinis de Pascal*, ibid., 1922, 5.

[1] J'y comprends quelques articles sur des textes obscurs que la philologie pourrait être tentée d'amender et qui néanmoins se défendent par diverses raisons.

SPÉCIMEN DE COLLATIONNEMENT

16. interrogateurs, [les plus]⟨une⟩insidieuse questions, [des telles] ⟨une⟩ ⟨telle⟩ qu'on (*récrit sur* que) [jamais on] vraiment sans péché [les]

17. 18. grâce ?»

18 [Les pharisiens] ⟨ils⟩ nœud insoluble : [si elle se perdait qu'elle dît oui ou non, en disant non, elle s'avouait coupable ; en disant oui, elle] dire non... 17. Non, 18. indigne [des merveilles que Dieu avait faites pour elle] d'avoir... ⟨part⟩ 17. Oui, 18. fragiles créatures 18. d'être en la Dieu ? [q non, c'est ⟨[justement]⟩ un orgueil qui ne le péché d'orgueil celui de tous qui exclue le plus] ⟨[celui qui en serait sûr, serait justement l'homme] qui, sinon un homme d'orgueil et de présomption, c'est-à-dire de tous le plus éloigné de⟩ la grâce 17 celui [de tous] justement qui de tous en

18. vraiment héroïque et chrétienne : 17 [vraiment] ⟨héroïque et⟩ chrétienne :

Ces paroles sans doute irritèrent les juges, et ils lui adressèrent une insidieuse et perfide question, une question telle qu'on ne peut sans crime l'adresser à aucun homme vivant : « Jehanne, croyez-vous être en état de grâce ? 41. 53. 61.

Ils croyaient l'avoir liée d'un lacs insoluble. Dire non, c'était s'avouer indigne d'avoir été l'instrument de Dieu. Mais d'autre part, comment dire oui ? Qui 41. Non, 41. Oui

de nous, fragiles, est sûr ici-bas d'être vraiment dans la grâce de Dieu ? Nul, sinon l'orgueilleux, le présomptueux, celui justement qui, de tous, en est le plus loin. 41. 53. 61 ,,

Elle trancha le nœud avec une simplicité héroïque et chrétienne :

« Si je n'y suis, Dieu veuille m'y mettre. Si j'y suis, Dieu veuille m'y tenir.»

MANUSCRIT

Les feuillets 16 et 18 donnent un premier état du texte ; le feuillet 17, la rédaction définitive.

Les [ ] indiquent les radiations ; les ⟨ ⟩, les additions interlinéaires ou marginales.

16 et 18 sont barrés transversalement, sans préjudice des radiations particulières.

TEXTE DE COLLATIONNEMENT (ÉDITION 1863).

ÉDITIONS

Les chiffres indiquent l'année des éditions. Je me borne à celles qui ont une valeur critique.

CHAPITRE VI

CRITIQUE DE SOURCES

I. — DÉFINITIONS

1. *Sources et rapprochements.* — Il y a longtemps que la critique se livre au jeu des rapprochements. Les anciennes éditions donnaient en note, sous le texte, des passages de pensée, de couleur ou d'allure analogues ou opposées, mais indépendants de lui, et destinés à en éclairer par comparaison les caractères singuliers. Ces éditions étaient utiles pour la formation du goût, mais elles étaient arbitraires : pourquoi ce rapprochement-ci, et pas celui-là ? Pourquoi un rapprochement, et pas dix ? Les lectures de l'auteur et les dimensions du recueil en décidaient uniquement.

Il y a longtemps aussi qu'on soupçonne ce que c'est qu'une source. La ressemblance de *Zaïre* avec *Othello* n'avait pas échappé aux contemporains. Les anciens commentateurs de la Pléiade n'ignoraient pas ses emprunts. Les rapports des œuvres de Ronsard,[1] de Boileau, de Racine, de Chénier, aux œuvres antiques sont si évidents que la critique n'a pu les méconnaître en aucun temps. Mais elle ne s'est mise que très tard à en systématiser l'étude. C'est seulement depuis une trentaine d'années que la notion de source a été élucidée, la technique des sources approfondie et fixée.[2]

[1] Gandar, *Ronsard considéré comme imitateur d'Homère et de Pindare*, 1854. Si ce livre ne fait pas date, il ne s'en faut guère.

[2] La confusion des rapprochements et des sources se remarque encore très bien, par exemple, dans les ouvrages de M. Dreyfus Brissac, *Les Classiques imitateurs de Ronsard* (1901) ; *Un faux classique : N. Boileau ; études littéraires comparées* (1902). Malgré la richesse de leur fond, ils ont provoqué beaucoup de critiques ; ils étaient en retard sur la doctrine du temps.

C'est un fait aujourd'hui démontré que l'œuvre d'art est rarement l'œuvre exclusive de celui qui la signe. En lisant plus, et de plus près, on a constaté entre les livres une foule de ressemblances, de « contacts », qui ne peuvent pas s'expliquer par le hasard. On s'est rendu compte qu'il existe bien peu de créations absolues. Les écrivains se répètent non seulement les uns les autres — voilà la matière des rapprochements, — mais encore les uns *d'après* les autres, et c'est la matière des sources... Ils s'empruntent des sujets, des thèmes, des idées, des sentiments, des couleurs, des images, des métaphores, ou même de simples adjectifs. Ils retapent, rafistolent, transposent, modifient, modernisent, font du neuf avec du vieux, et le résultat est quelquefois un chef-d'œuvre. — Les mouvements s'engrènent, les périodes se succèdent d'après des lois de prolongement, de surenchère ou de réaction sous lesquelles se placent des phénomènes généraux d'imitation, directe ou inversée. — La littérature apparaît comme une immense et complexe tradition ; le présent tient au passé et à lui-même par des milliers de fils, plus ou moins ténus, plus ou moins visibles, mais solides et indéniables.

Aussi la question des sources est-elle la première qui se pose au critique et à l'historien quand ils travaillent méthodiquement. Avant d'étudier une pensée en soi, un art en soi, on se demande d'où ils sont nés et de quoi ils sont faits.

2. *Qu'est-ce qu'une source ?* — Il y a source toutes les fois qu'il y a filiation.

Soit le fameux morceau de Pascal sur l'homme entre deux infinis, et dans ce morceau, la phrase sur la « sphère dont le centre est partout, la circonférence nulle part ». Havet a savamment écrit l'histoire de l'idée. On voit paraître dans sa note, à des titres divers, Timée de Locres, Voltaire, M^lle^ de Gournay, Rabelais, Hermès Trismégiste, Le Duchat, le *Pimandre*, le franciscain Rosseli, Gerson, saint

Bonaventure, Vincent de Beauvais, Hélinand, Empédocle ; encore manque-t-il des mailles à la chaîne.[1] Qu'on se reporte à M. Brunschwicg (*Pensées*, n° 72), on y trouve, en tout et pour tout, un renvoi à M^lle^ de Gournay.

Havet n'a pas fait œuvre vaine ; il a donné un excellent exemple de patience dans la recherche, et très curieusement jalonné le chemin que parcourt une idée ou une phrase à travers les siècles ; mais il n'a pas fait une étude de sources. L'étude de sources ne dépasse pas ce que Pascal a connu et dont il dérive, savoir : deux lignes de M^lle^ de Gournay.

II. — CLASSEMENT DES SOURCES

3. Les phénomènes de filiation varient si profondément en nature et en degré qu'il faut classer les sources à plusieurs points de vue. On distingue d'après leur nature :

(1°) *Les sources vivantes* : expérience de l'écrivain (passions, croyances, impressions de nature, etc., etc.).

(2°) *Les sources livresques.*

Ces deux espèces de sources se limitent souvent les unes les autres. Dans le roman d'amour et de rupture, par exemple, où le nombre des situations et des sentiments n'est pas indéfini, il est inutile de supposer des imitations livresques là où l'expérience de l'auteur suffit ; du moins ces imitations doivent-elles être prouvées clairement.

4. Du point de vue de l'importance, les sources se classent en :

(1°) *Sources mères.*

(2°) *Sources accessoires*, celles-ci s'étendant sur une vaste gamme.

5. Le point de vue de l'extension ne se confond pas nécessairement avec celui de l'importance.

(1°) Sous leur degré de généralité extrême, les sources comprennent les grandes influences politiques, sociales, morales, religieuses, tout ce que Taine entend par la race

[1] A compléter par J. Plattard, *L'Œuvre de Rabelais*, p. 282, n. 2.

et le milieu. A ces influences on est convenu de ne pas appliquer le nom de sources, qu'on prend dans une acception plus limitée ; pourtant, ce sont aussi des sources.

(2°) Parfois l'écrivain ne reçoit de son devancier que la chiquenaude qui met son imagination en branle, le germe qu'il développe, l'idée initiale sur laquelle il crée librement.

(3°) D'autres fois il lui emprunte sa conception presque entière ou des parties importantes de sa conception. C'est le cas de Du Bellay, par exemple, dans son sonnet de l'Idée (*Olive*, CXIII), qui n'est qu'une adaptation de Bernardino Daniello, et plus généralement dans le recueil entier de l'*Olive*. C'est, à un moindre degré, celui de Racine, qui, dans *Andromaque* ou *Phèdre* emprunte de toutes mains, ou de Chénier, dont beaucoup de pièces sont des centons de l'Anthologie.

(4°) Il peut encore ne devoir à ses inspirateurs que des idées ou des thèmes de détail qu'il engage dans une synthèse plus ou moins personnelle par ailleurs. Racine doit sa folie d'Oreste à la *Médée* de Sénèque ; le *Moïse* de Vigny ne doit peut-être aux *Martyrs* de Chateaubriand que deux épithètes.[1]

6. Les sources se divisent encore, selon leur direction ou orientation, en :

(1°) *Négatives*. Un écrivain s'inspire souvent d'un autre par réaction. Prendre le contre-pied d'une idée, d'un thème, d'une situation, d'un sentiment, d'une forme, d'une couleur, c'est encore imiter ou emprunter ; et c'est l'une des formes innocentes ou habiles de l'emprunt les plus fréquentes et les plus difficiles à déceler.

(2°) *Positives*. Le mot se définit de lui-même, par opposition au précédent.

7. Enfin les sources se classent, d'après leur degré de clarté, en :

(1°) *Subconscientes*. La masse des lectures et impressions anciennes (ou même récentes, si l'on a peu de mémoire)

[1] G. Rudler, *Les Martyrs* et *Moïse*, le F., 15 juin 1918.

laisse dans l'esprit un résidu anonyme ou s'assimile à la substance de la vie affective et cérébrale de l'écrivain. Celui-ci y puise souvent sans s'en rendre compte : ou, s'il a quelque idée d'avoir lu quelque part ce qu'il repense, il est incapable de rapporter à leur origine les matériaux qu'il réemploie. L'oubli complet et sincère n'empêche pas les sources d'exister ; au-dessus de l'oubli vient la réminiscence avec tous ses degrés, depuis l'indétermination et le vague presque absolus, jusqu'au seuil de la conscience.

(2°) *Conscientes.* Il n'y a aucune raison de leur réserver le nom de sources à l'exclusion des précédentes.

III. — MÉTHODE

8. *A quels indices une source se reconnaît-elle?* — A des indices externes ou internes.

(1°) *Externes.* La déclaration ou l'aveu de l'écrivain (mais les écrivains ne trahissent pas souvent leurs secrets) ; la certitude obtenue par un moyen quelconque qu'il a lu l'ouvrage allégué comme source.

(2°) *Internes.* Ici intervient la méthode des ressemblances et des différences. — Les différences ne suppriment pas les ressemblances, elles les limitent.

Les ressemblances sont générales ou particulières. Générales, elles ont moins de poids, à moins d'être étendues et profondes ; mais quand, aux ressemblances générales, s'ajoutent des ressemblances particulières de phrases, de tours, de mots, le doute devient difficile ou impossible. Il y a des ressemblances à la fois si prolongées et si précises qu'elles ne peuvent pas s'expliquer par le hasard. Elles équivalent à un aveu.

9. *De la difficulté des recherches de sources.* — Le grand danger reste toujours de confondre la source avec la ressemblance fortuite.

Ce danger est d'autant plus grand que le sujet est plus neuf. Quand le terrain est vierge, les premiers rapproche-

ments qui se présentent s'imposent facilement comme des sources. « Il me paraît prouvé, écrit Voltaire, que Racine a puisé toute l'ordonnance de sa tragédie d'*Andromaque* dans le second acte de *Pertharite.* » C'est donner pour la source le seul texte qu'on connaisse, sans se demander si les ressemblances qui frappent à première vue n'existeraient pas avec d'autres sources qu'on ignore, et qui pourraient être la source, concurremment avec celle qu'on indique, ou à sa place.

Inversement, ce danger diminue à mesure que le terrain se déblaye. Les sources se limitent les unes les autres. Dans un système de sources bien établi, il est facile de voir comment une source nouvelle s'insère, et quelle chance elle a d'être une source en effet.

Pour la littérature personnelle en particulier, l'œuvre livre ses secrets plus sûrement à mesure qu'on connaît mieux l'homme. Il faut se garder des identifications prématurées ; on cède naturellement à la tentation de retrouver dans l'ouvrage ce qu'on sait de l'homme ; plusieurs des interprétations anciennes d'*Adolphe* ont dû être abandonnées quand de nouveaux documents sont sortis. — Il faut aussi résister au désir d'expliquer toute l'œuvre par l'homme ; un écrivain n'est jamais enfermé en lui-même ; il lit, il regarde autour de lui, il utilise le trésor de l'observation commune. Il ne faut pas plaquer l'homme sur l'œuvre à tout prix.

La prudence se recommande donc particulièrement au début de la recherche. Mais elle s'impose en tout temps. Il faut prendre garde, ici comme partout, de ne pas forcer sa conclusion, mesurer précisément le degré de possibilité ou de probabilité qu'on a atteint, et ne donner pour certain que ce qui est prouvé. L'élégance, autant que l'exactitude et la justice, commande de proportionner ses conclusions à la rigueur de sa démonstration.

Cela posé, comment s'y prend-on pour chercher des sources ?

10. *De la recherche des sources conçue comme une spécialité.* — Il est inutile de se spécialiser dans la recherche des sources, si l'on n'a une mémoire excellente. Car la source apparaît quand l'étincelle jaillit entre deux textes ; si on les lit à un long intervalle et qu'on ait oublié le premier, rien ne sert de lire le second.

(1°) Un chercheur qui voudrait se faire de la recherche des sources un métier, pourrait procéder :

(*a*) Par genres, et dans chaque genre, par périodes. Soit, par exemple, le roman. On commencerait, je suppose, au XVII^e siècle et par l'*Astrée*, qui est relativement un point de départ, une tête de ligne.[1] Il faudrait la dépouiller, et mettre sur fiches tous les noms propres, toutes les situations des personnages les uns à l'égard des autres, tous les thèmes romanesques (échos, lettres perdues, portraits dérobés, aveux de femmes à leurs maris, visite de la chambre de la femme aimée en son absence, etc., etc.), toutes les positions et nuances sentimentales personnelles et réciproques : bref toute la substance du roman. On classerait ces fiches, et on aboutirait à un répertoire de l'*Astrée*.[2]

Il faudrait ensuite dépouiller sur le même plan *tous* les romans parus jusqu'en 1620, jusqu'en 1630, jusqu'en 1640, etc. Au bout du compte, on aurait une *carte* complète du roman français pour la période envisagée, un dictionnaire de *rapprochements*, parmi lesquels chacun n'aurait plus qu'à déterminer les sources selon ses besoins.

[1] Voir à la bibliographie les ouvrages de M. G. Reynier sur le roman.

[2] Il en existe une vague ébauche, par Saint-Marc Girardin, sur un plan lexicographique (R. H. L. F., 1898, 3 et 4). — M. G. Boissière avait eu l'idée de ce travail pour Urbain Chevreau (*U. Chevreau*. Niort, Clouzot, 1909). Mais il n'a pas procédé systématiquement. En pareille matière il faut être complet.

Le même travail pourrait être entrepris pour le théâtre. Il serait très utile d'avoir un répertoire commun de la pastorale, de la tragi-comédie et de la tragédie pendant les quarante premières années du XVII^e siècle.[1]

Ainsi des autres genres : la sentimentalité (roman et théâtre) au XVIII^e siècle, les thèmes et la langue du préromantisme, le lyrisme romantique, etc., etc.

(*b*) Par sujets. M. Jean Giraud travaillait à une thèse sur le Rhin dans la littérature française au XIX^e siècle, pour aboutir au *Rhin* de V. Hugo. Ainsi conduite, l'enquête est plus étroite, et le résultat ne déborde pas le sujet envisagé ; mais le chercheur ne pourrait manquer de faire en cours de route une moisson aussi diverse qu'abondante.

Ainsi a procédé M. Vianey dans son *Pétrarquisme en France au XVI^e siècle*, qui traite à la fois d'un genre et d'un sujet ; mais il n'a voulu que décrire le mouvement, et non dresser un répertoire.

Les universités devraient encourager la confection de ces index ; ils manquent cruellement. Ils rendraient possibles les recherches de détail qui ne valent pas la peine d'être entreprises, parce que le champ à défricher est trop vaste pour le bout de racine qu'on voudrait déterrer.

(*c*) Par écrivains. On se pénètre, par une lecture prolongée, de l'œuvre d'un écrivain qu'on sait avoir exercé une action étendue : Homère ou l'Anthologie, etc., pour Chénier, Leconte de Lisle, etc. ; la Bible, pour Chateaubriand, Hugo, Vigny, etc. ; Chateaubriand, Byron, Gœthe, Schiller, Hoffmann pour tous les romantiques ; W. Scott pour les romanciers, etc. Puis on rayonne d'eux vers les écrivains qu'on suppose s'en être inspirés.

[1] M. Georges Polti a fait un ingénieux et piquant travail de classement sur le théâtre : *Les Trente-six situations dramatiques* (1895), et l'*Art d'inventer les personnages, Les Douze types principaux*, etc. (1912).

Comme l'indique le caractère de plusieurs de ces exemples, ce procédé appartient plutôt à la critique d'influence. Mais entre celle-ci et la critique de sources les affinités sont étroites ; et l'on a le temps de publier bien des études de sources avant qu'on soit à même de décrire une influence.[1]

(2°) Voici un autre plan de travail, qui serait non moins fructueux. Il faudrait dépouiller toutes les revues, tous les journaux d'une période déterminée : le XVIII^e^ siècle, la Restauration, la Monarchie de Juillet, etc. Ils abondent en indications de rapprochements ou de sources. La raison en est simple. Les hommes de lettres d'une même génération ont un fonds de lecture sensiblement pareil ; ils ont présents à la mémoire une foule de livres qui depuis sont rentrés dans l'ombre, et qu'ils rappellent les uns à propos des autres. Il y a sans doute beaucoup de fatras dans leurs allégations ; mais on n'aurait plus qu'à trier le bon grain de l'ivraie, et la moisson serait bonne au total. Par exemple, le *National* du 11 avril 1830 prétend que la scène « si admirée » des portraits, dans *Hernani*, vient « presque mot pour mot de la tragédie de Shiel, *Évadné*, analysée et publiée partiellement dans la *Revue trimestrielle* de M. Buchon, cahier de juillet 1828 ». J'ai vérifié, et l'assertion s'est trouvée juste, sauf le mot pour mot.[2]

Toute la littérature polémique serait à dépouiller. Les écrivains se trahissent les uns les autres ; et l'envie ou la haine ne les empêche pas toujours de voir juste.

Voilà deux plans sur lesquels des recherches systématiques de sources pourraient être conduites. Un professeur d'université qui disposerait d'une douzaine d'étudiants de

[1] Voir à la bibliographie (écrivains romantiques) les articles de M. Jean Giraud, qui me paraît avoir beaucoup pratiqué ce procédé.

[2] G. Rudler, *La Source de la scène des portraits, dans Hernani*, *Modern Language Review*, juillet 1918. J'ai dans mes cartons une masse d'indications de ce genre, que je n'ai jamais eu le temps de vérifier.

bonne volonté pourrait abattre en peu de temps beaucoup de besogne. Mais il faudrait des fonds pour la publication : où les trouver ?

II. *De la recherche ordinaire des sources.* — En général, la question se pose autrement. Je ne sais si un seul homme aujourd'hui est spécialisé dans la recherche des sources ; mais une foule de chercheurs ont à déterminer les sources particulières des sujets dont ils s'occupent.

J'ai distingué plus haut les sources vivantes et les sources livresques.

(1°) *Sources vivantes.*

Quand la source se réduit à la nature, la recherche est toute faite. On ne recherche pas un lever de soleil ou un coucher de lune ; on rappelle ses souvenirs ; il suffit jusqu'à un certain point de l'analogie pour ressusciter les sensations de l'écrivain, et de la source ainsi reconstituée on tire à peu près le même bénéfice que des autres sources pour l'intelligence et la critique de l'œuvre.

Pour les ouvrages de la littérature dite « personnelle », *Obermann, René, Delphine, Corinne, Adolphe, Dominique,* les *Méditations,* etc., etc., la biographie générale de l'auteur et des enquêtes approfondies dans ses lettres et ses journaux, sans oublier les papiers de ses amis, ennemis et confrères, relient l'œuvre à l'homme avec plus ou moins de succès. La méthode est si connue qu'il ne vaut pas la peine d'insister.

Elle ne se borne pas à la littérature personnelle. On en a tiré le plus heureux parti pour la critique de Rabelais, dont les principaux résultats se condensent dans la grande édition Abel Lefranc.[1] Le savant professeur au Collège de France et ses collaborateurs ont su découvrir ce qu'il y avait de réalité française et tourangelle dans l'invention en apparence fantastique du roman. Pour cela, ils ont con-

[1] Voir la *Revue des Études rabelaisiennes,* devenue la *Revue du XVI^e siècle.*

fronté la topographie de *Gargantua* et de *Pantagruel* avec celle du pays où Rabelais a vécu.

(2°) *Sources livresques.*

Ici, le problème est plus compliqué. La difficulté varie beaucoup, selon qu'il s'agit de sources historiques ou de sources littéraires.

Le premier soin doit être de chercher dans le texte et dans les notes tous les noms d'auteurs mentionnés (ils attestent des lectures) et toutes les références. Il est utile de parcourir à ce point de vue les manuscrits, moins discrets souvent que les imprimés. Il ne faut pas se borner à l'œuvre envisagée ; les autres œuvres, proches ou même distantes, peuvent fournir des renseignements.

A. — *Sources historiques.*

Elles n'offrent pas en général grande résistance. On procède par analogie. Un sujet étant donné, on dresse avec les recueils spéciaux, historiques ou littéraires, la bibliographie des ouvrages qui en traitent ; ils comprennent presque mathématiquement la source cherchée. Plus une œuvre est ancienne, plus le cercle des ouvrages publiés sur la question se rétrécit.

Soit *L'Écossaise,* de Montchrétien (1601). M. Lanson (R. U., 1905, 5) s'est reporté à la *Bibliothèque historique de la France,* du P. Lelong (*Manuel,* 78) ; il y a trouvé une liste de sept ouvrages antérieurs à 1600 dont le poète a pu avoir connaissance ; la comparaison de ces ouvrages avec la tragédie lui a permis de déterminer les sources réelles. La délicatesse du problème tenait tout entière à la minceur de la réalité historique conservée par Montchrétien, et à la prédominance du caractère oratoire ou pathétique.

Soit encore *La Princesse de Clèves* : nous n'avons pas eu grand'peine, M. Chamard et moi, à déterminer dans quels livres M^me^ de la Fayette a pu se renseigner sur Henri II et sa cour. Il y avait toutes les chances du monde qu'elle se

fût adressée à Brantôme, dont l'œuvre avait paru une dizaine d'années auparavant ; et en effet Brantôme s'est trouvé être sa source principale. Quelques complications se sont élevées en cours de route ; aucune n'a été très difficile à résoudre.[1]

La difficulté augmente beaucoup quand l'auteur sort de la littérature de son sujet et emprunte d'ailleurs, par transposition. A défaut de renseignements extérieurs ou d'une analogie suffisante pour diriger la recherche, il ne reste guère que le hasard.

B. — *Sources littéraires.*

Elles sont souvent plus réfractaires, à cause de l'étendue du champ à exploiter. M. Chamard et moi avons reculé devant l'ampleur des lectures à faire pour déterminer les sources romanesques de *La Princesse de Clèves*. Mieux vaut attendre le hasard d'une lecture, ou la confection des catalogues dont j'ai parlé plus haut.

On procède de la façon suivante :

(1°) On se sert des manuscrits ou des papiers personnels de l'auteur, quand il en existe, pour dresser la carte de ses lectures ; les références des notes de l'ouvrage sont aussi à dépouiller systématiquement.

Sous le titre « Éducation et lectures de Lamartine », M. Lanson a dressé tout au début (section I) de sa préface aux *Méditations*[2] une liste des lectures du poète, analogue à celle qui se trouve toute faite dans *Ma jeunesse* et *Mon journal* de Michelet. Une partie des sources est venue de là. — Il ne faut invoquer qu'à bon escient le silence de l'auteur pour éliminer ou suspecter des sources possibles.

[1] Voir H. Chamard et G. Rudler, *Les Sources historiques de la Princesse de Clèves*, *Revue du XVI^e siècle*, t. II, 1914, p. 92 et 289 ; t. V, 1917–18, p. 1 et 231. — Voir encore P. Crump, *V. Hugo's Italian Plays*, F. Q., 1922.

[2] Hachette, 1915, 2 vol. Les *Méditations* appartiennent à la littérature personnelle ; mais la part des lectures y est forte.

M. Lanson (*Isolement*, 44) note que Lamartine a « certainement ignoré le sonnet de Du Bellay, *L'Idée* ». On peut l'en croire, mais il ne dit pas sur quoi se fonde cette certitude ; si elle n'avait pour base que le silence du poète dans sa correspondance ou l'ignorance commune vers 1820 de la poésie du XVI^e siècle, il lui resterait à se démontrer. Les correspondances ne sont jamais complètes, elles ne disent jamais tout ; des listes de lectures obtenues par elles ne sont jamais limitatives.

La critique des sources du V. Hugo de l'exil aurait donné beaucoup de mal sans ses catalogues de Jersey. M. Berret en a tiré un excellent parti ; elles l'ont conduit directement à des ouvrages curieux qu'il aurait fallu bien du temps ou de bien heureux hasards pour dénicher.[1] — Les préfaces ou notes de Hugo sont d'ailleurs semées de références aux ouvrages qu'il a lus. Il ne faut pas se borner au dépouillement de l'ouvrage qu'on étudie ou des ouvrages de la période considérée. Souvent les auteurs se trahissent, sans y penser, « vingt ans après. »

Les manuscrits de Chénier ont révélé beaucoup de ses sources,[2] etc.

Une généralisation du procédé consiste à dresser la carte des lectures possibles et probables de l'écrivain, en fonction de sa génération, de ses goûts, etc. C'est ainsi que M. Lanson s'y est pris pour retrouver maintes sources des *Lettres philosophiques* et des *Méditations*.

Cette carte de lectures, je l'ai dit, n'est jamais complète ; il faut tenir compte du hasard et des aberrations dans les lectures d'un homme ; c'est pourquoi il reste encore à glaner après ces grands travaux ; mais on ne peut guère s'en remettre qu'au hasard du soin de corriger le hasard.

[1] P. Berret, *Le Moyen-Âge européen dans la Légende des Siècles et les sources de V. Hugo ; La philosophie de V. Hugo et Deux mythes de la Légende des Siècles. Le Satyre. Pleine mer — Plein ciel* (Paulin, 1910 et 1911). Et maints articles.

[2] Éd. P. Dimoff (Delagrave, 3 vol.).

(2°) A défaut de ce moyen, ou concurremment avec lui, on dresse la bibliographie par analogie de sujets.

On a naturellement cherché les sources du *Cid* du côté du *Romancero* et de ses dérivés ; de *Phèdre*, dans les *Hippolytes* ou les *Phèdres* d'Euripide, Sénèque, Garnier, La Pinelière, Bidar, etc.

Pour le *Voyage en Amérique* de Chateaubriand, M. Bédier s'est fait une liste de voyages au nouveau monde. Il l'a faite, dit-il, « au hasard, » faute d'indications laissées par l'auteur. — Son article débute par une piquante étude de critique externe où il recherche les dates du départ et du retour de Chateaubriand, et prouve que son voyage n'a pas pu tenir entre ces dates. Retenons-en que les questions de sources peuvent être conditionnées par des données historiques, — que c'est parfois une chance de retrouver.[1]

Pour les sources italiennes de la Pléiade on a fini par déterminer dans quelles anthologies (sans préjudice des éditions complètes) la poésie italienne a pénétré en France.[2]

Ainsi de suite à l'infini.

Une nuance du même procédé consiste à parcourir les index des œuvres apparentées qui peuvent être des sources. J'ai découvert la source du couplet final d'*Andromaque* en vérifiant tous les passages portés au mot *furor* dans l'index des tragédies de Sénèque. Une fois de plus nous constatons l'utilité des index.[3]

[1] *Études critiques*, et R. H. L. F., 1901, 1, réponse à l'abbé Bertrin. Son article a produit de nouvelles recherches. Voir Lanson, *Manuel*, 14938 ss. ; y ajouter les *Notes* de M. Chinard (University of Columbia Press ; c. r. de L. Hogu dans R. H. L. F., 1916, 3–4) ; G. Chinard, *L'Exotisme américain dans l'œuvre de Chateaubriand* (Hachette, 1918 ; c. r., ibid., 1920, 2) ; G. Charlier, *Une Source indirecte du Voyage en Amérique*, F. Q. R., juin 1920.

[2] *Du Bellay et les Rime diverse di molti excellentissi Autori*, par H. Vaganay, R. H. L. F., 1901, 4, p. 687.

[3] *Médée*, 958 ss. Voir mon article dans M. L. R., juillet 1917, p. 300.

(3°) On dresse la bibliographie par genre, ou par genres. Il est indiqué de rechercher des sources de Racine dans les tragédies, tragi-comédies, pastorales antérieures ou dans le roman, etc.

Pour les sources littéraires, comme pour les sources historiques, la difficulté augmente à mesure que les analogies se font plus lointaines ou se dissimulent davantage sous des apparences trompeuses. Il n'y avait aucune raison particulière de chercher une source d'*Andromaque* dans l'*Hercule mourant* de Rotrou ; la différence des titres n'encourageait pas la recherche. Cependant, sous les différences de surface, les deux légendes sont presque identiques.[1] — Mais, par ce qu'on savait des emprunts de Racine à Rotrou pour sa *Thébaïde* et son *Iphigénie*,[2] une recherche systématique des sources de Racine aurait conduit nécessairement à réexaminer plus à fond le théâtre de Rotrou.

Par conséquent, la connaissance des sources acquises, mais incomplètement explorées, d'un écrivain, peut conduire à en découvrir de nouvelles.

Ceci nous amène à concevoir un système de transpositions qui a pour effet de diminuer plus ou moins la visibilité des sources.

Toutes les réflexions qui précèdent mettent en lumière l'importance de bonnes bibliographies. La bibliographie est le fil directeur dans les études de sources.

Quand ce fil s'interrompt, il n'y a plus guère qu'à compter sur la divination, une induction ou une hypothèse heureuse, et sur la chance.

(4°) On dépouille la presse, notamment les journaux et

[1] J'ai trouvé la source par hasard, en préparant un cours sur la tragédie.

[2] La recherche se serait indiquée d'autant plus, s'il était prouvé qu'*Iphigénie* (1674) est un canevas de jeunesse repris par Racine. L'influence de Rotrou se masserait au début de sa carrière.

revues du temps, pour y trouver les comptes-rendus qui ont paru sur l'ouvrage envisagé ou sur les autres ouvrages du même écrivain. Des articles sur le *Roi s'amuse* peuvent fournir des indications de sources sur *Hernani*, mais aussi des articles sur les œuvres lyriques. La recherche peut et doit aller beaucoup plus loin. La critique peut parler de Hugo à propos de Dumas, et inversement. Mais ceci nous ramène au dépouillement systématique de la presse dont j'ai parlé au § 10, 2°.

12. *Objet des études de sources.* — Elles se proposent, en délimitant l'invention, de définir le talent. A supposer complète l'étude des sources (et nettement déterminée l'harmonie générale de l'œuvre avec son temps), le résidu, ce qui n'a pas de maître, qui est *res nullius*, appartient en propre à l'écrivain. Quand on sait tout ce qui n'est pas de lui, on sait, et on comprend mieux ce qui est de lui.

Quand l'invention porte sur le fond, on mesure l'originalité créatrice, la puissance d'observation, d'intelligence ou d'imagination, la vigueur métaphysique, etc. L'étude de sources permet de définir et apprécier plus sûrement les facultés d'invention proprement dites.

Quand elle porte sur la forme, en voyant dans quel sens ou à quel degré la réélaboration des matériaux a été poussée, si la couleur a été renforcée ou adoucie, si la ligne a pris plus de relief, si l'accent a changé, si l'harmonie a gagné ou perdu, si l'équilibre a été modifié, etc., on mesure mieux la puissance de réaction de l'écrivain, on établit mieux la nature, la hiérarchie et les rapports de ses facultés, et la pente de son talent. Mais ceci nous amène aux études de genèse, dont les études de sources sont le préliminaire indispensable.

En somme, les études de sources sont d'abord et avant tout des études d'analyse ; elles dissocient les éléments dont une œuvre est faite ; elles en établissent la provenance ; mais elles aboutissent à une synthèse d'ordre psychologique.

13. *Comment on dispose les études de sources.* — On les divise en deux parties.

(1°) On expose et démontre les sources. On peut aller du général au particulier ou du particulier au général.

Dans le premier cas, on étudie point par point, à la façon des anciens parallèles, les ressemblances larges ; et les rapprochements particuliers leur servent de confirmation.

Dans le second cas, les rapprochements particuliers convainquent l'esprit du lecteur et servent d'introduction aux ressemblances générales plus fuyantes.

Les comparaisons de passages précis se disposent sur deux colonnes ; le lecteur passe de l'une à l'autre. On peut mettre en italique les phrases ou les mots sur lesquels on veut attirer l'attention.

(2°) On étudie l'usage que l'auteur a fait de ses sources, en vertu de son esprit propre ; pourquoi il en a admis telle partie et rejeté telle autre ; en quel sens il a plié ou transformé ce qu'il a conservé, en quelle synthèse nouvelle il a engagé les matériaux extérieurs. On mesure l'importance de la source dans sa conception générale ; on définit son talent et on évalue son originalité.

IV. — DU JUGEMENT DE MORALITÉ EN MATIÈRE DE SOURCES

14. On est d'accord aujourd'hui pour ne pas prendre l'imitation ou l'emprunt au tragique. Ce n'est qu'une application particulière — parfois une exploitation — de la loi d'imitation qui régit l'esprit humain, un aspect ou une conséquence de la complexité des rapports sociaux.

D'une part, le phénomène est si général et si constant ; toutes les écoles littéraires l'une après l'autre, classiques, romantiques, parnassiens, symbolistes, « néistes » de tout genre qui se sont disputé la prééminence depuis le symbolisme, tout en variant sur la nature, les effets et les fonctions de l'art, en ont si fidèlement maintenu les pro-

cédés d'invention, qu'il faut bien accepter ce qui paraît une loi, ou tout au moins une habitude invétérée de l'esprit.

D'autre part, ce qui importe en art, c'est la création d'un accent nouveau, d'une couleur ou d'une beauté nouvelle, homogène et inouïe. Un même métal peut se couler dans bien des moules et recevoir bien des patines. La matière peut importer moins que la forme. De tous les poètes qui disposaient des mêmes sources, Racine seul était capable d'écrire *Phèdre* : comparez Pradon. La littérature ne retient que les talents.

Cela dit, et admis, il ne faut pas pousser cette doctrine trop loin. Elle présente des dangers littéraires et sociaux.

Il faut convenir que, vue à l'envers, la littérature donne souvent l'impression d'être une très basse besogne. Il en est d'elle comme de la cuisine. Le mets achevé flatte le palais, mais il vaut mieux ne pas assister à sa préparation ; et le dressage le plus flambant n'a pas toujours été le moins sordide.

La pratique de l'imitation multiplie sans nécessité et sans avantage le nombre des écrivains. Quiconque a un brin de plume et de savoir-faire, mais n'a rien à dire, peut trouver dans le passé ou autour de lui le fond qui lui manque. S'il est assuré de l'indulgence de la critique, si on lui donne l'emprunt pour une forme normale et légitime, pour une loi de la création, quelle raison aura-t-il de se gêner ? Le parasitisme et l'industrialisme littéraires se développeront sans mesure ; la littérature s'avilira. L'imitation devrait toujours avoir l'excuse d'un talent supérieur ; et ce talent devrait dispenser de l'imitation.

Il faut maintenir la prééminence de la vraie, de la grande création, celle du fond. L'art devrait naître de l'expérience personnelle et de l'observation de la vie.

Au point de vue de son prestige littéraire international, un peuple n'a aucun intérêt à encourager les formes subalternes de la production.

La critique devrait reprendre les droits de justice et de police qu'elle exerçait autrefois.[1] Mais le laisser-aller de nos mœurs n'y prête guère. L'échange de la casse et du séné devient de plus en plus la pratique des sociétés modernes. Les petites combinaisons n'entendent pas être dérangées ; il n'y a rien de plus récalcitrant que les intérêts. Sous la protection d'un silence complice ou d'un scepticisme approbateur et d'une législation faible, l'astuce, l'audace, la brutalité, l'hypocrisie se donneraient carrière. Il faut que la critique retrouve son courage.

Il y a donc une mesure à observer entre le rigorisme et l'excessive facilité.

15. *Du plagiat.*[2] — Jadis les écrivains se jetaient facilement à la tête l'accusation de plagiat, et les critiques ne la leur ménageaient guère.[3] On est devenu plus sobre en ce genre d'exercice.

Le mot plagiat est le legs d'une époque où l'on savait mal distinguer les ressemblances fortuites des imitations volontaires et où, dans l'ardeur de la polémique, avec une mauvaise foi souvent insigne, toute ressemblance était dénoncée comme une imitation, toute imitation comme un crime. Cet état d'esprit a fait son temps. De même qu'on distingue entre le rapprochement et la source, on distingue entre la source et le plagiat.

Les deux mots ne sont pas synonymes et interchangeables. Leur extension diffère. Tout plagiat suppose une source, mais toute source n'aboutit pas à un plagiat.

Le plagiat dépend de deux choses : l'étendue et la profondeur des emprunts, la force de réélaboration des

[1] Voir les articles d'Ernest-Charles sur *L'Associée* de L. Mühlfeld.

[2] Voir G. Maurevert, *Le Livre des plagiats*, 1922 (Fayard).

[3] Un incident entre mille : les accusations de plagiat lancées contre Diderot à propos du *Fils naturel* et du *Père de famille* (Ed. Tourneux, vii. 10, 11–18, 337 ; 174 ss., 397 ss. ; et j'en passe). Il n'y a pas une ombre de vraisemblance en faveur de cette accusation.

emprunteurs. La grandeur de la création efface l'indiscrétion des imitations. Personne n'accusera Racine, dont les dettes pourtant ne sont pas minces, d'être un plagiaire.

La clandestinité ne constitue pas le plagiat. Elle n'en est qu'un élément accessoire, ni suffisant ni nécessaire.[1] Autrement, presque tous les imitateurs, et les plus grands, seraient des plagiaires ; car presque tous, et Racine comme les autres, ou ils taisent leurs sources, ou ils en allèguent de fausses pour dissimuler les véritables, ou ils en avouent d'accessoires pour cacher les essentielles, ou, s'ils sont sincères, c'est faiblement, mollement, obliquement, de manière à diminuer leur dette et à endormir la critique. Leur silence peut s'expliquer par l'état des mœurs littéraires en leur temps et ne signifie rien par lui-même ; leurs faux-fuyants dénoncent assurément une conscience troublée ; mais ni leur sérénité ni leurs inquiétudes ne les établissent à l'état de plagiaires. Le plagiat tient aux choses mêmes.

En critique stricte, on réserve le nom de plagiat aux cas où l'écrivain reproduit de trop près un prédécesseur ou un confrère. On l'étend encore aux emprunts larges, caractérisés, que le talent ne renouvelle pas. Hors de là, selon qu'on prise plus ou moins l'originalité relative de l'emprunteur, on lui applique ou on lui épargne l'épithète de plagiaire.

La notion de plagiat est donc une notion élastique.

Elle l'est encore en ce sens que l'imitation change d'aspect selon que l'écrivain travaille pour la gloire ou pour l'argent. Le vrai, le grand artiste ne peut guère être un plagiaire ; l'industriel de lettres ne peut guère ne pas l'être, quand il

[1] Voir des vues contraires dans : Paul Hazard, *Les Plagiats de Stendhal*, *Revue des Deux Mondes*, 15 sept. 1921 (cf. P. Arbelet, *L'Histoire de la peinture en Italie et les plagiats de Stendhal*, 1913). Mais il est évident qu'un écrivain, parce qu'il déclarerait ses sources, ne cesserait pas d'être un plagiaire s'il l'était en effet. Il ne serait qu'un plagiaire impudent, comme celui qui se tait serait un plagiaire honteux.

imite ; mais alors le plagiat change de nom, et c'est par charité qu'on ne l'appelle pas larcin, ou piraterie.

En d'autres termes, tout emprunteur n'est pas un voleur. Il ne l'est que s'il a la certitude, en empruntant, de ne pouvoir pas rendre. La monnaie dans laquelle un écrivain restitue, c'est son talent. S'il frappe, avec un métal ancien, une médaille nouvelle, marquée au bon coin, étincelante au soleil et bien sonnante, il est quitte, ou plus que quitte.

Le terme plagiat implique donc un jugement moral de valeur. Le terme source n'en implique pas. Une source démontrée est un fait positif, acquis, indéniable. Sauf les cas tranchés que j'ai dits, une imputation de plagiat reste toujours une affaire litigieuse, livrée à la fantaisie, à la passion, à la haine ou à l'amitié. Aussi n'a-t-elle ses entrées dans la critique qu'à bonnes enseignes.

Il faut donc, en cette matière, mesurer soigneusement ses termes, par devoir d'exactitude critique.

BIBLIOGRAPHIE

Beaucoup de travaux récents et d'éditions critiques ne sont pas autre chose que de copieuses et méthodiques études de sources. Je signale quelques-uns des plus significatifs.

Quant aux études de sources proprement dites, elles sont innombrables ; les notices du *Manuel* de M. Lanson ont souvent une section qui leur est consacrée. J'en indique quelques autres, généralement postérieures.

Les chiffres renvoient au *Manuel* ; la lettre S signifie Supplément.

I. — Travaux divers

XVI^e^ siècle : S 890 (Rabelais ; important). — S 612 (Pétrarquisme ; important). — 1701, 1717 (Du Bellay). — 1640 et ss. (Ronsard). — 2810, 2811, 2968 (Théâtre ; important). — S 505 et 3032 (exotisme). — 2603 et 2604 (Montaigne ; important).

XVII^e^ siècle : 977, 1788 et 3336 (Espagne). — 5118 (Don Juan). — 2730, S 2730 et 4295, 4385 (roman).

XVIII^e^ siècle : 8985^ter^, S 8542 et 11227 (Science). — S 10695 (Diderot). — S 11083 (J.-J. Rousseau). — S 7940 (Ossian) ; *La*

Poésie de la nuit et des tombeaux en Europe au XVIII^e siècle, par P. Van Tieghem (Rieder, 1921).

XIX^e siècle : 17029 (Romantisme ; important). — 17489, 17552 (V. Hugo). — S 19152 et ss. (Stendhal).

II. — Éditions critiques

(Prendre au chapitre IV les références qui manquent.)

Rabelais.

M. Scève, *Délie*, par E. Parturier (T. F. M.).

Du Bellay, *Ronsard*.

Fontenelle, *Histoire des Oracles*, par L. Maigron (T. F. M.).

Voltaire, *Lettres philosophiques*. — *L'Apologie du luxe au XVIII^e siècle ; le « Mondain » et ses sources*, par A. Morize (Didier, 1909) ; *Candide*, par A. Morize (T. F. M.).

A. Chénier, par P. Dimoff (Delagrave).

Lamartine. — V. Hugo. — A. de Vigny.

III. — Études de Sources

Rabelais : 906 ss. — Marot : S 658. — Du Bellay : 1722, 1723 (important). — Ronsard : 1641 ss. ; S 1645 et 1659. — Desportes : 1782 ss. et S 1787. — Montaigne : 2603 ss, S 2604 et 2641 ss.[1]

Malherbe : 3416 ss. — Corneille : 4951 ss. ; R. H. L. F., 1921 (C. et l'Astrée, par Ed. Droz). — Pascal, 4665, 4668, 4669 ss. — Molière : 5092 ss. ; R. U., 1903, 2 (*L'Étourdi*, par E. Rigal) ; R. H. L. F., 1911 (*Le Bourgeois gentilhomme*, par P. Martino) ; F. Q. R., 1921 (*Don Juan*, par F. Page). — Racine : 5802 ss., S 5803, 5806 ; R. H. L. F., 1909 (*Esther*, par J. Vianey), 1920 (*Athalie*, par A. Chérel).

Montesquieu : 10162 ss., S 10161 ss. — Voltaire : 9152, 10303. — J.-J. Rousseau : 11112 et alentours, S 11083 et ss.

Romantisme : R. U., 1909, 7 et 1910, 5 (*Jean-Paul*). — Chateaubriand : 15005 ss. ; S 14893 et 14990 ; R. H. L. F., 1922 (M. J. Walter, *Le Génie*) ; S 15006, 14960, 15010, 15002 (voir la partie centrale de mon article, étude de sources, dans Mélanges Bernard Bouvier, éd. Sonor, Genève. — Lamartine : 17266 ss., 17275, 17287, S 17267 ; R. H. L. F., 1910 (A. Chérel), 1911 (F. Baldensperger) ; 1912 (A. Desvoyes). — V. Hugo : 17561, 17516, S 17519 (romans) ; 17504 et S 17504, R. H. L. F., 1910 (*Hernani*) ; 17454–6, S 17454 (*Orientales*) ; 17517–18 (*Notre-Dame de Paris*) ; F. Q. R.,

[1] A S 2641 comparer Dom Cajot, *Les Plagiats de M. J.-J. R. de Genève sur l'éducation*, 1766.

1922 (*Lucrèce Borgia* et *Angelo*, par P. Crump) ; 17515 (*Burgraves*) ; 17536 ss. (*Le Rhin*) ; 17463, S 17463 et R. U., 1921, 2 (*Châtiments*) ; 17468 ss., 17487 ss., S 17478 ss., R. U., 1921, 5 et 8 (*Légende*) ; S 17553bis (*L'Homme qui rit*) ; R. U., 1914, 2 (*Quatre-Vingt-Treize*) ; R. U. 1922, 6 (*L'Ane*) ; S 17573. — Vigny : 17667 ss. et R. H. L. F., 1921 (M. Citoleux) ; 17679 ss. et R. U., 1913, 6 ; S 17632 ss. ; S 17686 et Le Fr. 1918, 2 et 3. — Musset : 17780 ss., S 17783 ; R. U., 1911, 2 ; R. H. L. F., 1920 (H. Bedarida, *Barberine*). — Mérimée : 19302 ss. ; S 19306 ss. ; R. H. L. F., 1921 (G. Charlier). — Th. Gautier : 18220 et F. Q. R., 1919 (H. C. Lunn). — Flaubert : 19533 ss., 19547 et S 19547 ; *St. Julien*, par A. M. Gossey, Lille, 1903. — Baudelaire : 18292 et S 18292. — Leconte de Lisle : 18328 (important) ; 18341, S 18328 et 18341 (voir R. H. L. F., 1915, R. Descharmes) ; F. Q. R., 1920, 2 et 4 (F. Maingard). — Heredia : S 18483 ; R. U., 1921, 2 (E. Meyer). — A. Daudet : *L'Algérie d'A. D. d'après Tartarin de Tarascon et divers fragments des autres œuvres. Essai sur les sources et les procédés d'imitation d'A. D.*, par L. Degoumois, Genève, éd. Sonor, 1922. — A. France : 19866–7, S 19867 ss. — P. Benoit : F. Q., 1919 et 1920.

CHAPITRE VII

CRITIQUE DE GENÈSE

I. — DÉFINITION

1. J'aborde l'une des parties de la critique les plus délicates. L'objet et les moyens en sont assez clairs ; mais la réalisation en est hérissée de difficultés.

Le mot genèse se comprend de lui-même. Avant d'être envoyée à l'impression, l'œuvre littéraire passe par bien des étapes, depuis l'idée première jusqu'à l'exécution finale. La critique de genèse se propose de mettre à nu le travail mental d'où sort l'œuvre, et d'en trouver les lois.

Elle est comparable à une étude de mécanique ou de chimie. Le cerveau de l'écrivain est un système de tendances ou de forces, dont le livre est la résultante ; ou encore une cornue, un creuset, dans lequel s'élabore, ordinairement à son insu, par une série d'actions et de réactions, un corps nouveau, qui n'a rien de simple. Il ne fonctionne pas au hasard. Il obéit à des lois, qui dépendent de l'hérédité, que les influences du milieu modifient, que le travail féconde, et qui déterminent la qualité, les caractères, l'ordonnance et l'équilibre de l'œuvre. Saisir le comment et le pourquoi de cette élaboration, ce serait en quelque sorte soulever la boîte crânienne de l'auteur, et lire dans son cerveau à livre ouvert, comme en ouvrant une pendule un horloger perçoit le secret de ses engrenages et comprend le rythme de son mouvement.

D'ailleurs ces lois évoluent, entre certaines limites. Un écrivain ne peut pas, quoi qu'il fasse, dépasser les possibilités que la nature a mises en lui ; mais il ne les réalise pas toutes à la fois ; l'âge, l'entraînement, les variations des

milieux et des influences, arrêtent ou brisent, déclanchent, activent ou arrêtent certains de ses rouages. D'un bout à l'autre de sa carrière, Hugo se ressemble ; mais, en 1820, en 1835, en 1860, en 1875, il diffère aussi de lui-même ; si les mêmes facultés sont toujours à l'œuvre, elles ne travaillent plus de la même manière, selon la même hiérarchie, ni avec la même intensité.

Les études de genèse fourniraient un moyen pénétrant, précis et solide, de définir dans son évolution le mécanisme mental des écrivains. Elles permettraient d'observer directement, jusqu'à un certain point, l'activité de l'esprit et ses procédés de création vivante. Dépassant le point de vue linnéen de la description, elles se placent à un point de vue dynamique et se rapprochent, dans la mesure où la critique le comporte, des sciences biologiques.

II. — CONDITIONS DE LA CRITIQUE DE GENÈSE

2. La critique de genèse suppose un assez long travail d'analyse. Elle a pour conditions :

A. — L'emploi des moyens de la critique externe.

(1°) Toutes les confidences d'un écrivain ou de ses amis sur son œuvre sont à chercher et à noter soigneusement. La correspondance de Flaubert jette des traits de lumière irremplaçables sur la composition de ses romans, la date et l'ordre de leurs épisodes, les intentions de l'auteur, les remaniements de l'œuvre, etc.

(2°) La critique des sources doit être terminée ou au moins très avancée. Comme je l'ai indiqué plus haut (ch. VI, § 12), c'est en voyant ce qu'un écrivain a fait des matériaux empruntés qu'on distingue le mieux la nature et la pente de son talent. Les conclusions de la critique de sources commencent à mettre en lumière les habitudes ou, ce qui revient au même, les lois d'un tempérament intellectuel.

B. — L'emploi des moyens de la critique interne.

(1°) *La connaissance des manuscrits*, à condition qu'ils offrent des différences substantielles avec l'œuvre imprimée, est essentielle.

Le secours qu'on en peut attendre est double :

(*a*) Ils assurent l'intelligence du texte. La connaissance du premier jet et des variantes renseigne décisivement sur le premier mouvement de l'écrivain en ce qui concerne le plan, le style, la couleur, le vocabulaire, etc., et sur les mouvements qui corrigent le premier. Si le premier jet, d'une part, et les retouches, d'autre part, vont dans des sens constants discernables, on a le moyen de connaître à la fois les directions de l'instinct, des facultés élémentaires subconscientes de l'écrivain, et les tendances de son art. L'étude de leurs actions et réactions fait pénétrer très loin dans l'automatisme et dans la liberté relative de son talent.

Plus les brouillons sont primitifs, nombreux et chargés de corrections, plus, dûment datés, ils rendent de services.

(*b*) Ils aident à dater l'œuvre dans son ensemble et dans ses parties. C'est le cas des manuscrits de V. Hugo.

On soupçonnait par la critique interne que V. Hugo avait maquillé les dates de ses pièces ; mais on n'en aurait jamais eu l'idée claire sans ses manuscrits, et sans eux l'on n'aurait atteint que des résultats incertains et relativement négligeables. Le relevé des dates qu'ils fournissent, et avec elles ou à leur défaut l'étude attentive des écritures et des encres a établi la critique sur une base très forte et rendu intelligible l'évolution du poète. D'ailleurs et malheureusement, ces manuscrits ne sont souvent que des mises au net ; les dates qu'ils portent sont sans doute celles de l'achèvement ; plus approchées que celles des éditions, qui ont aussi leur vérité, elles ne sont vraies elles-mêmes que relativement. Il est fâcheux qu'on n'ait pas les brouillons antérieurs.[1]

[1] Pour les travaux de chronologie auxquels a donné lieu l'œuvre de V. Hugo, voir ch. II, § 2, note.

La critique des dates de V. Hugo donne l'exemple et le modèle de l'œuvre à entreprendre.

Bien entendu, la date finale d'une pièce ne vaut pas nécessairement pour la pièce entière. Dans l'*Expiation*, le morceau V (morceau lyrique) porte dans le manuscrit la date du 14 novembre 1847.

Il faut prendre garde aux interpolations. Une allusion à un fait précis et datable ne signifie rien pour la date de la pièce où il se trouve, si elle y a été glissée après coup. En général, les interpolations se reconnaissent à une rupture dans le développement, à un changement dans le ton ; elles font l'effet d'excroissances, de parenthèses et peuvent se détacher sans dommage sérieux.[1] Mais elles ne sont pas toujours discernables en l'absence des manuscrits. Quand les manuscrits existent, l'étude attentive de leurs interpolations familiarise le critique avec les habitudes de pensée ou de style de l'écrivain, et lui aiguise le tact pour les pièces dont les manuscrits manquent.

L'étude des sources est parfois d'un bon secours pour la datation ; elle peut fournir le *terminus a quo* et, approximativement, le *terminus ad quem* l'œuvre ou une partie de l'œuvre a été écrite. M. Villey en a tiré un excellent parti pour éclairer la composition des *Essais* et l'évolution de la pensée de Montaigne.

De toute manière il faut essayer de dater tous les faits, toutes les allusions, toutes les couches de pensée qui se trouvent dans l'œuvre, et tirer de là telles conclusions que de raison.

La distinction et la datation des parties sont l'un des moyens si essentiels de la critique de genèse que si l'on a affaire à un ouvrage d'une seule venue, il faut essayer de l'analyser en ses parties et de les dater. Tâche presque impossible ! Ni l'analyse externe ni l'analyse interne n'appor-

[1] Étudier à ce point de vue le monologue de Charles-Quint, dans *Hernani*.

tent, sauf dans des cas exceptionnellement favorables, les éclaircissements nécessaires.

(2°) Une lecture fraîche et personnelle, faite au point de vue de la genèse, des œuvres qui précèdent celle qu'on a en vue, s'impose. Tout tient à tout ; si l'on veut saisir le processus mental d'un écrivain à un moment donné, il est bon de le connaître dans son devenir antérieur. A plus forte raison une étude générale de genèse supposerait-t-elle la lecture directe, fraîche et attentive, de l'œuvre entière.

Le conseil paraît superflu ; il ne l'est pas. *La critique scientifique* d'Émile Hennequin se termine par un tableau-définition très suggestif du talent de V. Hugo. Ce n'est pas une étude de genèse, car il condense le talent de Hugo en une formule unique et sans date ; or, toute étude de genèse se développe par définition dans le temps. Mais il est sur la voie. Il essaie de hiérarchiser les facultés de Hugo, et de subordonner le jeu des facultés secondaires au jeu de la faculté maîtresse ou des facultés essentielles. Malheureusement, il repose sur une connaissance partielle et une idée partiale de l'œuvre. Hennequin fait une place beaucoup trop large à la faculté verbale de Hugo ; il le conçoit avant tout comme une machine à mots. Cela, c'est le Hugo de la décadence, quand ses artères étaient durcies, quand le même flot de sang frais et vigoureux ne circulait plus dans son corps et ne montait plus à son cerveau, quand son aperception du monde extérieur était aux trois quarts abolie, quand, sur les ruines de la plus admirable machine à sensations qui fut jamais, s'était installée une verbolalie presque maladive. Il est vrai que ce défaut s'annonça de bonne heure chez Hugo ; mais dans les belles années du poète il était tenu en échec par l'abondance et l'acuité uniques des sensations. Il est visible que Hennequin raisonne sur l'idée de Hugo qu'avait créée la critique tardive et hostile de Brunetière, de Lemaître, de Faguet, comme Taine avait raisonné sur une idée de Racine périmée.

Il cède au préjugé du temps. Au surplus, sa construction est d'un philosophe ; elle se règle sur des idées préconçues, elle ne tient pas assez compte des faits. Mais tout n'en est pas vain ; elle fournirait des suggestions utiles pour une véritable étude de genèse.[1]

En somme, il n'est guère de partie de la critique qui ne fournisse une contribution utile à la critique de genèse. Rien de plus naturel, si cette forme de la critique est l'une des fins essentielles du genre, l'une de celles qui utilisent toutes les ressources de l'analyse dans une synthèse délicate. Mais il est rare que toutes les conditions en soient réalisées ; c'est pourquoi il existe si peu d'études de genèse vraiment dignes de ce nom et qui aillent loin.

3. *Des écrivains et des œuvres auxquels s'appliquent les études de genèse.* — Pour bien des raisons et jusqu'à nouvel ordre, les pièces détachées se prêtent mieux aux analyses de genèse que les œuvres de longue haleine ; on en tire d'ailleurs le même bénéfice en les multipliant.

Parmi les écrivains, les artistes ; parmi les artistes, les poètes, à cause des facilités que donnent le mètre et la rime ; parmi les poèmes, les poèmes à forme fixe ; parmi les poètes, les talents forts et saillants doivent être préférés. Baudelaire, Leconte de Lisle, Heredia, conviendraient probablement très bien. Mais nul mieux que V. Hugo. Il a une personnalité tranchée ; ses manuscrits subsistent ; ses procédés d'art ressortent en un relief puissant ; avec le sens de la perfection, il avait de la facilité ; on ne risquerait pas trop de se perdre avec lui, comme avec Flaubert, dans un labyrinthe de retouches inextricables. D'autre part, la flexibilité de son génie et sa faculté de renouvellement communiquent à son œuvre, de période en période, des aspects singuliers qui s'éclairent par leurs différences ou leurs oppositions ; il devrait être possible d'en saisir les

[1] C'est un excellent exercice critique de la mettre à l'étude dans une conférence.

caractères et les lois. Par lui mieux que par d'autres on pourrait éprouver la méthode.

Si l'on compte la tragédie parmi les poèmes à forme fixe, nos auteurs de tragédies livreraient parfois assez bien le secret de leur invention, et Racine entre tous. Il avait un sens profond de la géométrie morale ; il peinait longtemps sur ses plans, jusqu'à les écrire d'abord en prose, peut-être argument par argument ; un travail aussi réfléchi et aussi volontaire laisse forcément des traces. Le secret des intuitifs et de ceux qui travaillent d'inspiration est bien plus difficile à percer ; mais aussi il est plus simple.

III. — MÉTHODE

4. Supposons les conditions qui précèdent réalisées suffisamment pour justifier une étude de genèse. Voici la manière de procéder.

A. — On commence par inventorier, avec soin et précision, sur des fiches de modèle large (ch. I, § 7) les matériaux dont est faite l'œuvre envisagée ; car le choix de ces matériaux, dans l'immensité de la nature et du monde, est déjà révélateur de l'esprit. On distingue :

(1°) *Les données sensorielles.*

Précaution générale : on se demande si les sensations sont premières, c'est-à-dire réelles, éprouvées par l'écrivain — ou secondes, c'est-à-dire retouchées en vue de l'effet à produire — ou même fictives, c'est-à-dire fabriquées de mémoire, imaginées par analogie.

Les deux dernières catégories appartiennent à l'étude des procédés d'élaboration ; on en opère immédiatement la réduction, si on peut. En ce qui concerne les sensations premières, on examine, on relève et on classe l'apport de chaque sens. Je me bornerai à indiquer le sens du travail pour la vue.

On prend note de toutes les sensations visuelles qu'on rencontre, et on les classe :

(*a*) D'après leur nature : effets de lumière et d'ombre, et leurs degrés — couleurs et nuances — lignes et formes, volumes et masses, reliefs — espaces étendus ou limités, pleins ou vides — mouvements ou repos — réalité ou irréalité (fantastique), etc.

(*b*) Par catégories d'objets : ciel, terre, eaux, plaines, montagnes, champs, jardins, forêts, objets domestiques, etc.

(*c*) Par origine : personnelles, livresques.

(*d*) Par qualités et par effets : unité, contrastes — ampleur, minutie — simplicité, complexité ; matérialité, spiritualité, etc. — grâce, grandeur, horreur, terreur, etc.

(*e*) Par importance : fondamental, important, secondaire, négligeable.

(*f*) Par valeurs : original, splendide, puissant, fin, délicat, familier, banal, faux, etc.

Pour l'importance et les valeurs on peut convenir avec soi-même de coefficients.

Par cette analyse, en quantité et en qualité, on détermine les manières d'être essentielles et secondaires, le mécanisme et le type de vision de l'écrivain.

On procède au même inventaire pour les autres sens.[1]

Tous les inventaires sensoriels une fois terminés, on les compare ; on voit immédiatement à quel type l'écrivain appartient (visuel comme Hugo, auditif comme Rousseau, etc.) et à quelle variété de son type. Cela s'établit en déterminant la part relative qui revient à chaque sens dans l'émotivité sensorielle totale, et on en établit la formule, en prenant garde à la logique qui relie les sensations de chaque sens et aux relations réciproques des différents sens.[2]

[1] Ces analyses sont aujourd'hui familières à tout le monde ; elles ont été vulgarisées en France par les discussions sur la nature du devoir français. Les lecteurs inexpérimentés pourront se reporter à G. Renard, p. 33 ss.

[2] On peut faire l'expérience sur trois pièces d'inspiration analogue : *Le lac, La tristesse d'Olympie, Le souvenir.* On sera surpris de la précision et de la diversité des résultats.

Il est utile de se faire un questionnaire à priori, bien qu'il doive ressortir de l'étude des textes ; il aide à constater les lacunes.

(2°) *Les sentiments.*

On les relève et on les classe :

(*a*) D'après leur nature : *goûts et appétits* : gourmandise, sensualité, toutes les formes de la *libido sentiendi* — *sentiments* : amitié, tendresse, bonté, pitié, indifférence, dureté, tristesse, admiration, etc. — *émotions* : joie, colère, peur, etc. — *passions* : amour, haine, envie, avarice, etc. — *volitions* : élans, velléités, volonté de richesse ou de puissance, etc.

La nature des sentiments implique dans une certaine mesure leur intensité ; cependant, on peut préciser cette dernière par des adjectifs appropriés ou par un coefficient correspondant.

(*b*) D'après leurs objets : soi-même, la femme, la famille, les parents, les enfants, son prochain, la cité, la patrie, l'humanité, Dieu, la nature, la mort, la vie, le vrai, le beau, le bien, etc., etc. ; ce qui implique une classification en égoïstes et altruistes, individualistes et collectifs, esthétiques et moraux, etc.

(*c*) D'après l'abondance ou la force de leur extériorisation : jeux de physionomie, gestes, rire, cris, larmes, évanouissements (roman sentimental), tremblements, palpitations, toutes les nuances de la nervosité, etc., etc.

(*d*) D'après leur qualité : bas, grossiers, délicats, élevés, nobles, etc.

(*e*) D'après leur valeur : profonds, superficiels ; secs, nuancés ; sobres, exagérés ; intimes, bruyants ; simples, tendant à l'éloquence ou au lyrisme, etc.

On dessine ainsi, non pas nécessairement l'âme personnelle, mais l'âme artistique de l'écrivain, quelque rapport qui puisse exister entre ces deux âmes. On classe par ordre d'importance les sentiments qu'il exprime ; on détermine la pente habituelle, les catégories, le type de sa sensibilité.

(3°) *Les idées.*

Il n'y a pas à établir de distinction foncière entre elles et les sentiments, dont elles ne sont souvent que la rationalisation.

On les constate et on les classe :

(*a*) D'après la nature des problèmes sur lesquelles elles portent : problèmes d'ordre scientifique, philosophique (psychologie, logique, morale, métaphysique), artistique, historique, domestique, politique et social, religieux, etc. On mesure, si c'est possible, le rapport des idées à la réalité, c'est-à-dire les réactions de l'écrivain.

(*b*) D'après leurs caractères : pratique, théorique ; empirique, rationnel, mystique ; analytique, synthétique ; discursif, intuitif ; scientifique, militant, etc.

(*c*) D'après leur mode d'expression : nudité abstraite ; usage du fait, de l'image, de la comparaison, du symbole, de l'allégorie et du mythe, du lyrisme, etc.

(*d*) D'après leur nombre, — et leur valeur : terre à terre, élevées ; personnelles ou originales, empruntées ou dérivées ; profondes, superficielles ; larges, étroites, etc.[1]

On détermine ainsi, par l'examen et le classement des idées, le type d'intelligence de l'écrivain.

A l'intérieur de chaque inventaire, il faut étudier la logique qui relie les différents traits de la physionomie sentimentale ou idéologique, comme on l'a fait pour la physionomie sensorielle.

Les trois inventaires terminés, on les rapproche, on les compare, on dresse la carte des facultés selon l'intensité de leur rendement, on décrit le jeu ou la loi de leur agencement et de leur mécanisme ; enfin on propose la formule totale de l'écrivain considéré dans ses facultés de perception ou d'invention des matériaux de son art.

[1] Je ne vise pas à donner des cadres complets. Les cadres se remplissent d'eux-mêmes par l'étude des textes. Il y a intérêt à consulter les classements des psychologues de profession : Ribot, Paulhan, Dugas, etc.

Il ne s'agit pas de dresser des statistiques, de compter les matériaux, bien que le facteur nombre soit loin d'être indifférent. Pour la quantité, on peut se contenter d'une évaluation approchée ; la qualité et l'importance sont surtout à considérer. On ne cherche qu'à préciser raisonnablement les impressions de lecture sur lesquelles opère d'habitude la critique impressionniste ; car c'est sur ces données là qu'elle travaille.

Il n'est pas indispensable non plus d'analyser minutieusement toutes les pièces d'un recueil ou toutes les parties d'un ouvrage ; elles sont très inégalement significatives ; dans tout recueil, dans toute œuvre, il y a de la bourre, des pages écrites dans la fatigue, sans concentration, quand le cerveau de l'écrivain sommeillait ; il faut en tenir compte dans l'image totale qu'on se fait de lui, elles peuvent éclairer, par contraste, les caractères et les tendances de l'énergie active, mais elles ne nécessitent pas un dépouillement méticuleux ; une réflexion attentive suffit.

B. — Ce travail préparatoire achevé, l'étude de genèse commence.

(1°) On détermine d'abord les matériaux, les éléments primitifs, constitutifs (sensations, sentiments ou idées), ceux sans lesquels la pièce ou l'ouvrage n'existerait pas. Le reste est secondaire ; on le reconnaît en général à ce signe qu'il est sans nécessité et pourrait être remplacé sans dommage irréparable.

(2°) Mais des matériaux sont inorganiques. Il faut donc déterminer, en second lieu, l'élément générateur, l'intention génératrice qui leur donne la vie, le mouvement, la forme et l'ordre.[1] Il ne faut pas, en général, chercher l'impulsion initiale dans les sensations ; elles n'ont pas leur fin en elles-mêmes ; jusque dans les pièces descriptives, le choix et l'ordonnance en sont moins déterminés par la fidélité du peintre à l'objet que par l'effet d'art qu'il veut

[1] Voir Lacombe, p. 88–9 et ss.

produire ; la peinture en est la preuve. C'est donc cette intention d'art qu'il faut découvrir ; ou bien c'est un sentiment, une idée qui pénètrent et fécondent les sensations, qui deviennent le principe générateur et fournissent la clef des procédés de développement et de leur logique.

Si les matériaux primitifs, ou l'intention génératrice, ou les deux, ne peuvent pas se déterminer, l'étude de genèse est impossible ; il faut l'abandonner, sous peine de se perdre dans la mer des conjectures.

(3°) Le germe étant trouvé, il faut voir comment il s'est développé dans chaque cas donné, par quels procédés et suivant quelles lois.

C. — Viennent donc maintenant les procédés d'élaboration.[1]

(1°) Posons d'abord les contraintes en quelque sorte extérieures. L'écrivain détermine par un instinct plus ou moins juste, en fonction de son intention génératrice et de la matière dont il dispose, le moule dans lequel il coulera son inspiration : prose ou vers, strophe, mètre, rime ; et ce moule une fois choisi réagit sur le mécanisme du développement. — En second lieu, par un certain sens des proportions, l'écrivain décide quelle longueur de développement son inspiration et sa matière valent, à moins qu'elle ne lui soit imposée du dehors ; en ce cas, condition excellente pour une étude de genèse, l'œuvre peut être soufflée (nombre de sujets de tragédie ne valaient pas cinq actes ; nombre d'articles ne valaient pas le nombre de pages ou de mots fixés par la revue ou le journal), ou étriquée (pour les raisons contraires).

(2°) Mais, en fin de compte, le développement obéit surtout à une logique interne ; et c'est elle qui détermine les contraintes extérieures que l'écrivain se donne, quand il a un instinct juste et sait son métier.

[1] Voir Lacombe, p. 273 ss.

La faculté qui joue le rôle essentiel dans l'élaboration des matériaux est, naturellement, l'imagination,[1] avec ses pouvoirs d'évocation, de rafraîchissement et de transformation.

Le procédé de développement le plus fréquent est l'association, par contiguïté, analogie ou contraste ; le contraste n'étant qu'une analogie à rebours.[2] — Parmi les sous-procédés les plus communs notons : (1°) la répétition ou l'énumération ; (2°) les différentes manières de préciser les sensations par des adjectifs ou des substantifs (lapis-lazuli, turquoise, saphir, etc.) que souvent les souvenirs livresques ou la mode fournissent ; (3°) la transformation, par exagération dans tous les sens : grossissement, réduction ; généralisation, abstraction. Hugo pousse le clair au blanc, le sombre au noir ; il agrandit les lignes et les volumes ; il les efface, prolongeant le réel en irréel, noyant le précis dans le fantastique, etc. ; (4°) la transposition : métaphore et symbole, etc., etc.

Il sera utile d'entrer dans quelque détail sur les procédés principaux.

(*a*) *Contiguïté.* — Passons sur la contiguïté des mots dans le dictionnaire : c'est un procédé dont Hugo, avec l'aide de Moreri et autres, Zola, dans *La Faute de l'abbé Mouret*, etc., ont abusé.

Mais il y a, très importante, la contiguïté des objets dans l'espace, et toute une série de contiguïtés concrètes-logiques, qui peut aller jusqu'à l'abstrait. — La fleur conduit à la plate-bande, la plate-bande au paysage ou au ciel, etc. Dans chaque ensemble, l'écrivain peut piquer les objets, aspects, couleurs, lignes, bruits, etc., qui s'harmonisent ou contrastent avec sa sensation primitive et l'intention secrète de son développement. — Les couleurs peuvent se développer de l'une à l'autre, dans l'ordre du prisme ; chaque couleur, d'un de ses tons à l'autre. La couleur

[1] Voir Lacombe, p. 77 ss.

[2] Ibid., p. 379 ss.

conduit à la forme. Ici encore les lois d'harmonie et de contraste jouent constamment. — D'un sens, on passe à l'autre : de la couleur et de la forme, aux sons et aux bruits ; de l'odorat au goût ; il y a entre les sensations dans l'esprit des associations subtiles comme entre leurs causes dans la nature. Parfois un écrivain met systématiquement tous ses sens en action devant un paysage et tire de chacun d'eux ce qu'il peut donner. — Les sens agissent les uns sur les autres ; l'ouïe dirige ou contrôle la vue, ou du moins commande, pour des raisons de rythme et d'harmonie, les mots qui expriment des sensations visuelles, etc., et donc ces sensations elles-mêmes.

La succession dans le temps équivaut à la contiguïté dans l'espace.

(*b*) *Analogie* (harmonie ou contraste). — Une forme de rocher ou de nuage évoque une tête d'homme (le sommet du mont Blanc vu de Genève, et Napoléon, avec son petit chapeau sur son lit de mort). — Une forme naturelle évoque une forme géométrique, ou inversement la forme géométrique ramène à la forme naturelle. — Une couleur évoque un bijou, ou réciproquement.

Tout objet peut en évoquer d'autres par analogie de couleurs, de lignes, de formes, de destinations, etc. — ou par souvenirs livresques qui aident l'imagination — ou par calembour sur les mots ou certaines syllabes des mots (fréquent chez V. Hugo) — ou par simple contiguïté verbale et énumération, etc.

L'analogie est le procédé de développement par excellence ; c'est à sa richesse et à sa finesse que tient en grande partie le talent ou le génie des poètes. Percevoir entre les objets des ressemblances ou des différences subtiles, étranges, frappantes, là où le vulgaire n'aperçoit aucun lien, est le triomphe de l'imagination.

L'analogie est à la base des trois procédés qui se rencontrent constamment, surtout en poésie : la *comparaison*,

quand le rapport des deux objets est exprimé explicitement ; la *métaphore*, quand ce rapport est sous-entendu, le premier objet disparaissant, le second seul subsistant ; le *symbole*, quand la chose exprimée a un sens secret, quand des sensations en évoquent d'autres ou évoquent des idées par transposition, quand un objet en enveloppe un autre qu'on suggère sans le nommer, etc. — Ajoutons le *mythe*, interprétation des formes inanimées en personnes vivantes (le pâtre promontoire au chapeau de nuées).

De même, on étudie par quels retours successifs à la réalité ou par quelle logique interne les sentiments et les idées se développent.

Pour conclure, comme on a fait l'inventaire des matériaux, on fait l'inventaire des procédés d'élaboration que l'analyse découvre dans un ouvrage. On les classe, par ordre d'importance et de fréquence ; on étudie et on définit leurs rapports. On obtient ainsi, en un tableau organique, les habitudes, donc les lois et la structure de l'esprit.

D. — Les procédés de composition. — Reste une dernière série de procédés, par lesquels les procédés de perception, de découverte et d'élaboration s'ordonnent en une construction artistique. L'écart qui se constate d'une part entre la réalité et l'image finale qui en est donnée, quand cet écart est mesurable, d'autre part entre l'ordre d'invention chronologique ou logique des matériaux et leur disposition finale, constitue l'art de l'écrivain ; en mesurant cet écart, on mesurerait la force du ressort intime qui assure le développement de la pensée et on classerait l'écrivain parmi les observateurs, les imaginatifs, etc. S'il va dans un sens constant ou dans plusieurs sens toujours les mêmes, d'ailleurs variables de période en période chez le même écrivain, ce sont autant d'habitudes ou de nécessités de l'esprit, donc de lois, que l'on saisit. Chez Hugo, qui est un artiste très conscient, l'étude des procédés de construction a beaucoup d'importance.

Il n'y a plus qu'à rapprocher les conclusions de toutes les analyses, et à en faire la synthèse.

J'ai appliqué cette méthode sur une pièce de l'*Année terrible* : Du haut de la muraille de Paris, à la nuit tombante (*Modern Language Review*, avril 1917). Je m'excuse d'y renvoyer, mais je n'en connais pas d'autre du même genre. L'étude est étroite, ne portant que sur une pièce, et une pièce courte (au reste, la longueur ne fait rien à l'affaire, si la pièce est significative et fait ressortir violemment les procédés du poète) ; mais elle montre la voie et elle est démonstrative, en raison de la nature de la pièce. Il y a longtemps que je désire étudier V. Hugo d'ensemble ; mais ce serait un long travail, et le loisir m'a toujours manqué.[1]

IV. — QUELQUES ÉTUDES DE GENÈSE

La genèse d'un roman de Balzac — Les Paysans — Lettres et fragments inédits, par le vicomte de Spoelberch de Lovenjoul (Ollendorf, in-8°), ne tient pas les promesses de son titre. D'une part, l'ouvrage déborde le sujet. Il comprend la correspondance de Balzac avec M. et M^me^ de Girardin, où il n'est question des *Paysans* qu'incidemment ; il aurait fallu l'éditer à part ; une étude de genèse est une chose bien trop délicate pour se faire sous la forme d'une publication large de documents ; elle doit se limiter à ses éléments essentiels, se concentrer autant qu'il est possible. D'autre part, le sujet est à peine abordé. Tout au plus est-il jalonné par quelques dates, quelques localisations géographiques, quelques variantes de titres et de noms propres, quelques fragments inédits dispersés : autant de fils sur lesquels il aurait fallu tirer pour essayer de dévider

[1] On pourrait s'aider des deux volumes de M. Huguet, *Le Sens de la forme dans les métaphores de V. Hugo ; La Couleur, la lumière et l'ombre dans les métaphores de V. Hugo* (Hachette, 1904 et 1905). — Voir aussi le *V. Hugo* de L. Mabilleau (Hachette).

l'écheveau. Il sera utile de faire reconnaître ces jalons aux étudiants et d'établir quelques-unes des données du problème. Mais l'auteur s'est refusé et nous a refusé les moyens de le résoudre. Il n'a voulu ni « entrer dans tous les détails des innombrables modifications et transformations par lesquelles passèrent le sujet primitif et les premières rédactions » (p. 6), ni « recueillir, soit dans les lettres de l'auteur, soit dans les annonces des libraires et des journaux, jusqu'au moindre vestige des projets successifs de mise au jour » (p. 186). Un pareil détail ne s'imposait pas. Il aurait suffi, mais il aurait été nécessaire d'en dégager tout ce qui avait du sens pour déterminer, dater et classer les conceptions successives de l'œuvre, et éclairer le mouvement intérieur de l'imagination. L'ouvrage brouille l'histoire extérieure et la critique interne, et ne pousse bien loin ni l'une ni l'autre.

M. Georges Thouvenin a étudié la genèse d'un autre roman de Balzac, *La Recherche de l'absolu* (R. H. L. F., 1911, 4). Il en retrouve l'origine dans l'aventure arrivée en 1818–19 à l'artilleur-mathématicien-philosophe polonais Hoëné Wronski et à sa dupe, l'ex-commerçant Arson. Il raconte l'histoire, et avance que Balzac y a puisé trois choses : un personnage, Wronski ; un mot, l'Absolu ; une idée, la fascination qu'un homme de grande intelligence arrive à exercer sur un esprit vulgaire sans autre sortilège que l'ascendant de sa parole et l'exposé de ses théories. Passant ces trois points en revue, il montre ce que Balzac a retenu des faits et ce qu'il y a ajouté. Enfin — peut-être aurait-il dû commencer par là — il établit par quelques lignes du roman que Balzac a connu l'histoire de Wronski. Son étude, très bonne en elle-même, reste générale et assez extérieure ; elle ne dépasse guère une étude de sources ; elle est pourtant plus instructive que la précédente.

Passons à des études plus serrées ; nous n'en trouverons pas un grand nombre.

J'ai esquissé dans *Modern Language Review* (octobre 1917) la genèse d'*Andromaque*, dont nous connaissons suffisamment les sources, générales et particulières, mères et accessoires ; peut-être la mettrai-je tout à fait en forme quelque jour.

M. Lanson a dégagé quelques-uns des résultats de son édition dans son article sur « Voltaire et les Lettres philosophiques. Comment Voltaire faisait un livre » (*Revue de Paris*, 1er août 1908). Il indique les principaux moyens d'information de Voltaire, ses sources, puis étudie l'usage qu'il en a fait, en raison des circonstances, de son tempérament, de la structure et du jeu de son esprit.

M. Rigal a écrit sur la genèse de *Ruy Blas* (R. H. L. F., 1913, 4) [1] une étude bien conduite, et qui réserve aux étudiants une instruction sûre. Il commence par énumérer les tendances, théories, idées favorites que l'auteur apporte à son œuvre nouvelle et qui détermineront en dernière analyse l'usage des sources (§ I). Puis il passe à l'étude de ces sources ; il en retient, il en élimine, il circonscrit celles qu'il retient (§ II–VI). Enfin il essaie de ressusciter le travail intérieur auquel Hugo s'est livré, insérant au point juste dans son résumé de l'intrigue la source qui en a décidé la marche, et rappelant la disposition intérieure du poète qui a permis et orienté l'action de la source (§ VII). Pour les grandes lignes et pour maints détails il nous rend vraiment claire la gestation du drame.

On lira aussi avec fruit l'ouvrage de M. H. Massis, *Comment Émile Zola composait ses romans* (Charpentier, 1906).

[1] Voir G. Lanson, *V. Hugo et Angelica Kauffmann*, Note sur les origines de *Ruy Blas*, R. H. F. L. (et *Manuel*, Supplément, 17512), 1915, 3–4. L'article de M. Lanson modifie curieusement l'étude de sources de Rigal, mais d'ailleurs se concilie avec l'orientation générale de l'article. — Et aussi, sur V. Hugo, G. Charlier, Comment fut écrit *Le Dernier jour d'un condamné*, ibid., 1915.

D'ailleurs les études de sources bien conduites approchent des études de genèse. Je n'en rappellerai que deux : *L'Œuvre de Rabelais*, par M. Plattard, et les thèses de M. Villey sur Montaigne.

BIBLIOGRAPHIE

Rémond et Voivenel, *Le Génie littéraire* (Alcan, 1912).

Th. Ribot, *Essai sur l'imagination créatrice* (ibid., 6e éd., 1921).

F. Paulhan, *Psychologie de l'invention* (ibid., 2e éd., 1911).

P. Souriau, *La Rêverie esthétique* (ibid., 1906).

Th. Ribot, *La Psychologie des sentiments ; La Logique des sentiments* (ibid., 9e éd., 1914 et 5e éd., 1920).

W. James, *La Théorie de l'émotion* (ibid., 4e éd., 1912).

Lange, *Les Émotions* (ibid., 4e éd., 1911).

Dr Sollier, *Le Mécanisme des émotions* (ibid., 1905).

Th. Ribot, *Essai sur les passions* (ibid., 3e éd., 1910).

P. Lapie, *Logique de la volonté* (ibid., 1902).

L. Dugas, *L'Imagination* (Paulin).

Albalat, *Le Travail du style.*

E. Hennequin, *La Critique scientifique ; Analyse psychologique, La Synthèse.*

Outre les ouvrages et articles mentionnés au cours du chapitre, voir :

P. d'Estrée, *Le Genèse de Georges Dandin*, R. H. L. F., 1903.

Ch. Vellay, *La Genèse de l'Esprit des lois. Considérations sur les richesses de l'Espagne*, *Minerve française*, 1920.

E. Séché, *La Genèse du Génie du Christianisme*, *Revue Bleue*, 1902.

G. Lanson, *Les Méditations* (Hachette, 2 vol.).

R. Rosières, *La Genèse de Hernani*, *Revue Bleue*, 1896.

G. Lanson, *La Formation de la méthode historique de Michelet*, *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 1905.

Chr. Maréchal, *La Genèse de Jocelyn*, *Correspondant*, 1908.

G. Charlier, *La Genèse de Graziella*, ibid., 1912.

J. Giraud, *La Genèse d'un chef-d'œuvre, La Légende de Saint Julien l'hospitalier*, R. H. L. F., 1919.

CHAPITRE VIII

CRITIQUE D'INFLUENCE

LITTÉRATURE COMPARÉE

1. Nous entrons dans une nouvelle province de la critique. Jusqu'ici, nous avons considéré l'œuvre comme un point d'arrivée ou comme une chose en soi ; il nous reste à la prendre pour un point de départ et à la suivre dans son rayonnement. C'est l'objet de la critique d'influence.

I. — DÉFINITIONS

2. Sous leur forme la plus simple, les études d'influence sont à peu près, à la base, des études de sources retournées. *Byron et le romantisme français*, de M. Estève, pris du côté de Byron, est un tracé d'influence ; pris du côté de V. Hugo, Lamartine, Vigny, Musset, Dumas père et George Sand, une recherche de sources. En un sens restreint, une influence se composerait de la totalité des sources dont un écrivain a été l'origine.

Au sommet, dans leur partie la plus délicate, les études d'influence sont des études de genèse, individuelle ou collective. Elles recherchent comment, pourquoi et jusqu'à quel point, étant donné un écrivain, avec son passé et les nécessités de son talent, une excitation venue du dehors l'a fécondé, enrichi, dévié, lancé sur une voie nouvelle, modifié dans son être, ou comment, à son tour, il a exercé une influence ; comment, pourquoi et jusqu'à quel point, étant donné un milieu, avec ses pressions et ses nécessités internes, une excitation venue du dehors l'a éveillé, pénétré, travaillé, infléchi, ou comment son action a rayonné.

3. Les influences présentent la même gamme que les sources. Elles sont vivantes et livresques, subconscientes et conscientes, négatives et positives, particulières et générales, accessoires et essentielles (voir ch. VI, § 3–7). Mais elles ne sont pas, en principe, délimitées aussi nettement que les sources. Elles désignent des actions vivantes, plus profondes et plus mystérieuses ; elles s'incorporent davantage à la substance des écrivains et des milieux qui les subissent ; elles provoquent en eux des échos plus lointains, des ébranlements plus décisifs.

4. La *littérature comparée* est un cas particulier de la critique d'influence. Sa technique, comme toutes les autres, ne s'est constituée que dernièrement, en raison de la complexité de ses problèmes, qui demande des méthodes bien assurées, et aussi parce qu'elle dépend du progrès des histoires littéraires nationales.[1]

On la conçoit en général comme l'histoire des échanges ou interpénétrations des peuples.

Dans un sens plus large, elle est l'histoire des courants internationaux (occidentaux, européens, mondiaux).[2] Certains critiques tendent à en effacer la notion d'influence. « Tout se passe, écrit M. Cazamian,[3] comme si les peuples de civilisation avancée, obéissant à une loi de développement moral spontané, sous l'effet adjuvant d'une analogie croissante de conditions historiques, tendaient à une similitude générale de phases, dans laquelle les influences proprement dites de l'un à l'autre n'entreraient que pour une part minime et superficielle. »[4] La littérature comparée

[1] En France, M. Texte a frayé la voie, en 1895.

[2] Le type du genre reste l'ouvrage de G. Brandès, *Les Principaux courants de la littérature au XIX^e siècle*, 1882–91.

[3] Dans un article auquel je renverrai tout à l'heure.

[4] C'est beaucoup dire. Dans le mouvement de la Pléiade, dans le romantisme français à partir de 1820 (et même au XVIII^e siècle), la part des influences apparaît considérable. Il ne faut ni l'exagérer ni la méconnaître.

ou comparative s'attaquerait donc aux évolutions analogues et parallèles, mais indépendantes, des différents peuples.

5. Les études d'influence se placent à deux points de vue.

(1°) Elles regardent la littérature comme un vase clos, et étudient les influences qui s'exercent d'écrivain à écrivain.

Ce point de vue n'est pas étroit ; il est légitime, nécessaire et important. La tradition littéraire se perpétue par les écrivains eux-mêmes : les suggestions et les ébranlements qu'ils reçoivent les uns des autres méritent une place à part entre les moyens qui assurent la perpétuation et le renouvellement des littératures ; il est permis et possible de les isoler par l'analyse de l'ensemble des forces déterminantes.

(2°) Elles regardent aux groupes sociaux, aux milieux, à la masse des lecteurs et du public, à la vie, et elles s'efforcent de saisir les influences diffuses qui ont agi sur la pensée, le goût ou l'action d'une époque, préparant, accompagnant ou suivant, favorisant ou contrecarrant les influences individuelles. Par là elles rentrent dans la critique sociologique.

6. Ces deux points de vue répondent, en gros, à deux caractères des influences : leur portée, et leur diffusion.

La portée n'appartient qu'aux influences profondes, qui s'exercent en général par le moyen de quelques individualités puissantes dont le talent et le prestige renforcent l'influence et l'imposent autour d'elles.

La diffusion s'entend d'influences étendues, mais superficielles et sporadiques, et qui créent une mode, façon d'être et de sentir éphémère où il entre plus de snobisme que de conviction, mais qui constituent un milieu favorable à l'action des individualités.

Cette distinction est essentielle, quand il s'agit d'analyser et d'apprécier le signe extérieur de l'influence, qui est le succès. Ce signe est trompeur. Tel roman récent, qui s'est tiré à 100 ou 150,000 exemplaires, a obtenu un succès

retentissant ; son influence n'en a pas moins été nulle, littérairement parlant. Par contre, des ouvrages dont il s'est vendu quelques dizaines ou quelques centaines d'exemplaires peuvent exercer, en se réfractant à travers des penseurs ou des artistes de marque, une influence de premier ordre. De toute manière, cependant, le « succès » reste un fait social considérable ; nous le retrouverons à la critique sociologique.

II. — CONDITIONS ET MÉTHODE DE LA CRITIQUE D'INFLUENCE

7. Il faut se rendre compte clairement des termes dans lesquels se présentent les problèmes d'influence.[1] — Une partie des observations qui suivent vaut également pour la critique sociologique et la critique psychologique.

(1°) Quels sont les facteurs par lesquels s'exercent les influences ?

Au départ, du côté d'où l'influence s'exerce, il y a en général un artiste ou un penseur dont le nom et l'œuvre rayonnent : Shakespeare, Rousseau, Gœthe, Chateaubriand, W. Scott, Schiller, Herder, etc. — Il peut y avoir aussi ce qu'on appelle un mouvement, c'est-à-dire une idée, une doctrine, un mode de pensée ou de sensibilité, un ensemble d'aspirations qui groupent et entraînent un plus ou moins grand nombre d'écrivains, de premier, de second ou de dixième plan, et des parties plus ou moins étendues du public.

A l'arrivée, au point où l'influence s'exerce, on constate

[1] Je me réduis ici comme partout aux lignes les plus sobres et les plus simples, à ce qui peut orienter immédiatement l'étudiant. Il est indispensable de se reporter au magistral article de M. Cazamian sur « Gœthe en Angleterre. Quelques réflexions sur les problèmes d'influence » (*Revue germanique*, 1921, 4) ; il n'a rien été écrit de plus profond et de plus décisif sur la question. J'aurais d'ailleurs des réserves à faire sur l'anti-individualisme radical de l'auteur (voir en sens contraire Seignobos, p. 204, 214-15).

de même un ou plusieurs artistes ou penseurs, d'importance variable, mais tous polarisés de la même façon, et prêts à subir l'influence de l'œuvre ou du mouvement extérieur (étranger ou national) : le groupe des romantiques français, par exemple. Ces groupes, quand ils existent, présentent tous les degrés imaginables d'homogénéité ou d'hétérogénéité, de concentration ou de dispersion. — Il y a aussi, formé plus ou moins vite, plus ou moins étendu, pénétré plus ou moins avant, un milieu réceptif, c'est-à-dire, pour sortir de l'abstraction, un certain nombre de publicistes, de critiques, et de lecteurs, isolés ou groupés, qui acceptent (ou combattent) l'excitation extérieure et qui la répandent, par la lecture, la parole et la plume ; c'est-à-dire une masse de manifestations individuelles, et des états d'opinion ou de conscience, des aspirations sympathiques ou indécises, tout ce qui est « dans l'air », « l'atmosphère ».

Il faut définir aussi précisément et complètement que possible, dans chaque cas donné, les termes en présence, et fixer leurs rapports.

Des écrivains émetteurs, il faut étudier à fond la réalité et surtout la légende (voir p. 168) ; des écrivains récepteurs, déterminer quel est précisément leur talent et leur forme acquise, ce qu'ils ont reçu, comment ils l'ont reçu, comment et pourquoi ils y ont réagi d'une certaine manière, à quel point ils en ont été pénétrés, ce que représente l'influence dans la vie de leur esprit et le développement de leur œuvre.

Y a-t-il lieu de fixer jusqu'à l'extrême rigueur le rapport des écrivains émetteurs avec leur milieu ? En théorie, oui, pour l'édification du critique. En pratique, on se contente de la connaissance acquise ; et la pratique se fonde en méthode sur cette raison solide, que ni les écrivains ni les milieux récepteurs ne se sont (ordinairement) souciés de ce rapport ; ils n'ont connu le foyer d'influence que sous la forme de quelques personnalités marquantes, qu'ils ont

prises en elles-mêmes, sans égard à ce qu'elles représentent ou signifient dans leur milieu. Il suffit donc d'inventorier la connaissance qu'ils ont eue et de définir l'idée qu'ils se sont faite des écrivains ou des mouvements influentiels. — Le point de vue changerait s'il s'agissait d'étudier le parallélisme et les rapports de deux périodes globales.

Du milieu récepteur — mais définissons plus précisément ce que c'est qu'un milieu. Du point de vue individualiste, c'est un ensemble de personnes liées par une profession, des curiosités, des aspirations communes. Un milieu littéraire se composera de toutes les personnes intéressées à la littérature, qu'elles écrivent, critiquent, lisent, ou pensent. Mais ce milieu n'est ni un ni homogène ; il comprend des groupes : groupes de poètes, groupes de romanciers, groupes de philosophes, d'historiens, de critiques, etc. Chacun de ces groupes, à son tour, est hétérogène ; il se subdivise en nuances, autant de nuances et de sous-nuances que la poésie, le roman, la philosophie, l'histoire, la critique, etc., comportent de tendances qui se survivent, s'annoncent, se développent, dépérissent, etc. Chaque membre de ces groupes a son individualité ; il a des goûts et des tendances qui l'unissent aux autres membres du groupe, mais aussi des goûts et des tendances qui l'en séparent, et chaque groupe a des rapports avec plusieurs autres, ou avec tous, rapports de sympathie, d'indifférence ou d'hostilité... A côté des écrivains et des critiques, il y a le public, encore plus hétérogène et dissocié... En fin de compte on constate une nuée de groupes, une poussière d'individus, tout cela lisant, conversant, discutant, publiant, agissant, se défaisant et se refaisant sans cesse, emporté vers un avenir inconnu par des tendances et des aspirations partiellement inconscientes ; et à côté de ce qu'on connaît il faudrait replacer tout ce qui a disparu sans laisser de trace. Les faits, de toute nature, se chiffrent par milliers.[1] Il est vrai que du

[1] Qu'on regarde dans la *Bibliographie de la France* le chiffre de

point de vue sociologique, le milieu serait distinct des individus et des groupes qui en fait le composent. Mais, sans vouloir examiner si cette conception est mystique ou réelle, il n'en résulte aucune économie, aucun changement dans le travail ; le milieu ne peut s'atteindre qu'à travers les manifestations individuelles et collectives et s'en inférer.[1] — Du milieu récepteur, donc, il faudra préciser l'extension ; le décomposer en ses groupes et sous-groupes et marquer leurs positions et leurs nuances ; le nombrer si on peut, ou du moins évaluer son importance par rapport aux autres groupes, réfractaires ou indifférents.

Il faut étudier avec soin (c'est la partie la plus difficile du travail) le rapport des écrivains récepteurs avec leur milieu. Consciemment ou inconsciemment, ils en subissent de plusieurs manières l'influence ; celle-ci se mêle à l'influence extérieure, la colore, la limite, la dirige, la dévie, etc. ; de sorte que l'étude d'influence proprement dite se complique, plus ou moins, d'études d'influences en retour (milieux sympathiques), de contre-influences (milieux hostiles) et de para-influences (milieux indifférents).[2] Il s'en faut que la lecture seule, par l'artiste, de l'œuvre dont il subit l'influence, suffise à rendre compte de la nature, de l'étendue et de la profondeur de cette influence.

(2°) Quels sont les moyens d'information et la qualité

la production d'une année. Et ce n'est là qu'un ordre de faits. Ou qu'on essaie de définir un seul fragment du milieu dans lequel on vit : le milieu poétique, par exemple, de 1900 à 1914 : on se rendra compte de la complexité de la matière. — Sur le groupe, voir Seignobos, op. cit., p. 206.

[1] Et qu'est-ce, bien souvent, que les manifestations collectives ? Il suffit de voir comment se triturent les résolutions des congrès pour se rendre compte que le collectif peut exprimer très imparfaitement l'état réel des choses. A tout le moins y a-t-il plusieurs « réalités » qui se juxtaposent ou se pénètrent.

[2] En pratique, quand l'influence est peu étendue, on coupe le travail beaucoup plus tôt.

de l'information des écrivains et des milieux récepteurs sur l'écrivain ou le mouvement émetteur ?

Chez les écrivains, on constate presque toujours une connaissance de première main, dont il reste à déterminer les modes particuliers, l'étendue et la profondeur : voyages (Voltaire, Montesquieu, etc.) ;[1] lecture, partielle ou totale, unique ou répétée, des œuvres influentielles (et des critiques auxquelles elles ont donné lieu), avec les souvenirs et les réminiscences qu'elle laisse après elle et qui déforment les impressions ; rencontres avec des étrangers (Moore, W. Scott en France, etc.), conversations et discussions. Ajoutons les chocs en retour du milieu ; et c'est une information de seconde main, souvent vague et incohérente, qui renforce l'autre, la fausse, etc.

Le milieu, très mêlé et très hétérogène, dispose en quelque mesure d'une connaissance de première main. Certains de ses éléments lisent, beaucoup ou peu, quelquefois, en tout et pour tout, les rares et brèves traductions qui passent dans les revues et les journaux. D'autres ont voyagé dans le pays d'où vient l'influence. Il y a encore les représentations dramatiques (Shakespeare sous la Restauration), les rencontres avec les étrangers. Puis vient la connaissance de seconde main, de beaucoup la plus considérable : idées indirectes prises des œuvres influentielles à travers les œuvres des imitateurs, et surtout à travers les critiques des artistes et des journalistes, dont l'information est de provetance très diverse et de valeur très inégale, ou par la conversation et la discussion. — De tout cela résultent, comme je l'ai dit, des états et des mouvements d'opinion ordinairement confus, amorphes, flottants, difficiles à analyser et à

[1] Les voyages, notamment des gens du monde, avec les correspondances, journaux, dessins, etc., ont une importance particulière pour la diffusion de ces influences superficielles et sporadiques qui s'appellent les modes : l'anglomanie, par exemple. Nous nous bornons ici aux influences plus subtiles de l'intelligence, de la sensibilité, de l'imagination et de l'art.

décrire, qui se répandent par des canaux difficiles à déterminer, qui agissent comme une atmosphère, dont il est très délicat de mesurer le contre-coup, variable dans chaque cas et à chaque moment en nature et en degré, certain et réel pourtant, sur l'activité créatrice des artistes — et dont au surplus une large partie a disparu sans laisser de trace.

(3°) Qu'est-ce qui passe, de l'écrivain ou du mouvement émetteurs, ou des deux, aux écrivains et au milieu récepteurs ?

Une foule de choses, les unes précises, les autres vagues. Des mots, des phrases, des couleurs, des motifs pittoresques, des formes, des sujets, des thèmes sentimentaux, des façons de sentir, des idées, des doctrines, des philosophies, des attitudes à l'égard de l'homme, de la nature, de la vie, de la mort, de Dieu, de la société, de la civilisation, etc. Le tableau s'en dresse par les moyens de la critique des sources ; ils permettent de déterminer ce que chaque écrivain a reçu de l'écrivain ou du mouvement émetteur ; quant au milieu récepteur, il est très difficile de savoir avec précision ce qu'il a reçu, parce qu'en général cela n'a pas laissé de trace ; on ne peut que l'induire des articles critiques, des correspondances, mémoires, journaux intimes, etc.

(4°) Reste la question la plus importante : comment écrivains et milieux ont traité ce qu'ils ont reçu. Ici, les études d'influence déjà faites s'accordent pour démontrer qu'il existe, à l'arrivée, des conditions générales, communes à tous les cas.

Il faut bien se rendre compte de la nature des influences. D'un point de vue physique, on peut les comparer à des phénomènes de réfraction, avec cette différence que les rayons ne seraient pas seulement déviés, mais colorés. Les milieux qu'elles pénètrent — esprits des écrivains, esprit du public — ont leur constitution propre, leurs lois internes d'action et de réaction. Artistes et lecteurs ont un passé de lectures, des idées acquises, des goûts et des répugnances

arrêtés, des besoins, des aspirations, des habitudes, toute une éducation qui les rend aptes ou inaptes à saisir certaines nuances de beauté ou de pensée étrangère (Voltaire et Shakespeare) ; et ces manifestations superficielles de leur personnalité obéissent à des habitudes ou nécessités profondes que déterminent, avec un dressage séculaire, « la race, le milieu et le moment », et qui les condamnent à réagir contre les excitations du dehors conformément à leur être intime. — D'un point de vue chimique, et pour mieux rendre compte de ce qu'il y a de vivant dans l'opération, les influences sont des phénomènes d'assimilation ; elles agissent à la manière de ferments ou de levains ; les résultats dépendent de la nature de la pâte qu'elles travaillent.

D'ailleurs, pourquoi les artistes s'y prêtent-ils ? Ce n'est pas pour la satisfaction désintéressée d'honorer des gloires étrangères. Ils en attendent des excitations pour se dégager, s'enrichir, se renouveler, et produire en beauté ou en force selon la loi de leur talent. Quant au public, il s'en promet du plaisir, des émotions, des mots d'ordre pour orienter son activité propre ; [1] son dernier souci est de refléter exactement les écrivains et les mouvements qu'il accueille avec sympathie. Il ne se compose pas d'historiens, et l'artiste n'est pas un critique.

Il s'ensuit deux conséquences :

(*a*) Les artistes et le public ne *comprennent* que ce que leur constitution leur permet de comprendre, et qu'ils croient librement leur convenir ; ils ignorent ou méconnaissent le reste, et ce qu'ils gardent, ils le transforment à leur image. Il est assez rare que les écrivains influentiels agissent par leur être réel ; ils agissent par un être imaginaire que leurs admirateurs substituent à l'autre et qu'on commence à appeler en langage technique leur légende.[2] — Cela est évident des littératures étrangères. Même au-

[1] Le pragmatisme.

[2] Exemple démonstratif : Napoléon, et sa légende de 1815 à 1852.

jourd'hui, où la critique est mieux informée et plus aiguë, il est difficile de voir les écrivains étrangers sous leur vrai jour. Entre eux et leurs imitateurs les différences ethniques et les « idiosyncrasies » individuelles élèvent des mirages qui altèrent les figures et les proportions. Dans toute pénétration d'un peuple par l'autre, il entre une forte part de déchet, de faux-sens et de contre-sens. Cela est à peine moins vrai des littératures nationales. La personne et la doctrine de Rousseau ont donné lieu à une foule de malentendus et d'erreurs à travers lesquels, ou plutôt par lesquels son influence s'est imposée à des milieux enthousiastes ou hostiles. Le XVIII^e^ siècle et une partie du XIX^e^ ont travaillé sur une idée fausse de Racine et de la tragédie.

(*b*) Les artistes et le public n'*admettent* que ce qui est conforme à leur nature, ce dont ils portent en eux-mêmes le pressentiment, le désir, le germe, et qui s'accorde, plus ou moins, avec leur être propre. Pour agir, une influence doit tomber sur un terrain préparé et propice. Elle dégage et hâte une évolution qui se serait produite sans elle, autrement et peut-être moins complètement ; elle l'enrichit, la renforce, l'infléchit ; elle ne l'aurait pas créée. — On tend aujourd'hui à exagérer cette vue. Les milieux comme les hommes sont plastiques jusqu'à un certain point. Là aussi, quelques individus passionnés et persévérants, une « minorité agissante » parviennent à remuer un milieu sceptique ou réfractaire ; les mieux préparés imposent leur goût aux autres ; il y a des « conversions » ; l'influence fait tache d'huile ; à un moment donné, la tyrannie de la mode s'en mêle, et la crainte de paraître vieux jeu. Il y avait plus de romantiques malgré eux en 1830 qu'en 1820, et beaucoup s'étaient repris en 1840. C'est le résultat et le sens des querelles littéraires. Un labourage intense et prolongé finit par mettre au jour des virtualités endormies si profondément qu'elles étaient comme n'existant pas. Les rapports des ferments actifs et de la masse à demi

passive varient beaucoup selon les cas. Tantôt les personnalités d'avant-garde trouvent le milieu prêt ; l'équilibre et l'harmonie s'établissent presque instantanément. Tantôt ils le trouvent hostile et parviennent à le conquérir ; mais il se redressera bientôt et éliminera, incomplètement, les goûts qu'on lui aura imposés. Tantôt il oppose une résistance invincible ; et les efforts des initiateurs avortent, pour réussir plus tard si les conditions deviennent favorables. Les écrivains et les milieux nationaux sont très inégalement perméables, selon les périodes, aux influences étrangères. Il y a des époques de concentration à l'intérieur des frontières, de repliement sur soi, et des époques de distension, de cosmopolitisme. A quel état du milieu intérieur ce phénomène est-il lié ? Il y a là peut-être une ou plusieurs lois à chercher.

Posons donc en règle que pour suivre l'influence d'un écrivain il est bon de l'avoir étudié à fond et s'être fait de lui par les moyens de la critique historique une idée aussi exacte que possible, car la connaissance de la réalité aide à voir clair, par comparaison, dans les mirages de tout genre qui la déforment et à percevoir le sens et la loi de ces mirages ; mais ce n'est pas de l'écrivain émetteur qu'il faut partir, c'est des idées ou des légendes que s'en sont formées les écrivains et les milieux récepteurs. Une étude d'influence apparaît ainsi comme une étude de leurs états d'opinion, liés aux nécessités de leur constitution propre.

Par exemple, Byron étant ce qu'il est, l'étude des textes montre que Lamartine, Hugo, Vigny, Musset, d'autres écrivains encore, et plusieurs fragments du milieu français vers 1825, avec des moyens d'information sensiblement égaux, ont goûté des parties différentes dans l'œuvre de Byron : lesquelles, et pourquoi ? ont ressenti et reflété différemment les parties communes de son œuvre qu'ils retenaient : comment et pourquoi ? ont varié avec le temps dans leur goût et leurs interprétations de Byron : en

quel sens et pourquoi ? Les aspects extérieurs et les vertus latentes d'une œuvre se révèlent très inégalement et très diversement à ses admirateurs.

(5°) Un dernier point, et des plus importants, à ne pas perdre de vue, c'est que les influences se développent dans le temps. Pour peu qu'elles durent, elles évoluent, dans un milieu soumis lui-même à l'évolution ; il ne faut pas essayer de les réduire à l'unité plus que les faits ne le comportent et en faire un bloc identique à lui-même d'un bout à l'autre. A mesure qu'on s'éloigne du point de départ, c'est encore de la légende qu'il faut suivre le glissement ou surveiller les recommencements, et non retourner à l'écrivain considéré comme un feu fixe qui rayonnerait de génération en génération une lumière identique. Quand les premières formes d'une influence ont fait leur œuvre et leur temps, si l'influence n'est pas usée (et comment et pourquoi s'use-t-elle ?), elles cèdent la place à des formes nouvelles. Gœthe a agi successivement par Werther, par Faust, par Wilhelm Meister et les Affinités électives, par sa personnalité complète et son type de culture.[1] L'influence de Byron a passé par au moins deux phases ; l'auteur de *Manfred*, le sombre, le révolté, le maudit, et celui de *Don Juan*, le cynique, le dandy, ont révélé tour à tour leur force d'expansion.

Enfin les influences vraiment profondes, en durant, se diluent, et se perdent assez vite dans la complexité infinie de la vie. A la première génération, il est relativement facile de les reconnaître ; plus tard, elles se suivent encore assez bien sur les individus ; mais à partir du moment où elles se fondent dans la pensée ou l'action générale, elles deviennent insaisissables. L'action de Rousseau sur les révolutionnaires est apparente ; dès l'instant où l'esprit démocratique se répand, elle se noie dans la masse des

[1] Voir les vues extrêmement fines de M. Cazamian sur la dispersion du « facteur » Gœthe, dont le nom seul assurerait la permanence, toute fictive par ailleurs. D'écrivains moins divers, il faudrait sans doute rabattre quelque chose de ces vues.

sentiments et des intérêts qui poussent à la démocratie, et qu'aucun lien ne rattache au *Contrat social*. De même, on fait honneur aujourd'hui encore à la pédagogie de Rousseau d'une foule d'initiatives nées entièrement de l'expérience et qui ne doivent rien à *Émile*. Comme on distingue entre les sources et les rapprochements, il faut distinguer entre les influences et les concordances, les dépendances et les coïncidences. Certains écrivains sont grands pour avoir eu le pressentiment de l'avenir ; cela ne signifie pas qu'ils l'aient déterminé ; ils ont été seulement les premiers, par une orientation spéciale et une conformité de nature, à en exprimer les tendances et en sentir les passions.

8. Cela posé :

(1°) En tant que l'étude d'influence est une étude de sources retournée et porte sur les individus, on procède par les moyens de la critique externe et de la critique interne, spécialement par la méthode des ressemblances et des différences.

On définit le talent de l'écrivain au moment où il va subir l'influence. — On réunit tous les renseignements extérieurs qui l'attestent, la datent et la nuancent. — On dresse la liste : (*a*) de ce que l'imitateur a négligé ; (*b*) de ce qu'il a conservé (contacts généraux et particuliers), et on tire de là les conclusions légitimes sur la nature et l'orientation de son esprit. — On étudie la manière ou les manières dont il a réagi en vertu de sa constitution propre et sous les influences diverses du milieu, comment il a manié ce qu'il a conservé, s'il l'a renforcé ou atténué, agrandi ou rapetissé, transposé du concret à l'abstrait ou inversement, s'il en a modifié le sens, s'il y a ajouté de la couleur, du pathétique, de l'humour, etc., etc. ; on en tire de nouvelles conclusions sur la pente et la forme de son talent. — On essaie d'évaluer l'importance de l'influence dans son œuvre et sur son esprit. — On rapproche son imitation des autres imitations contemporaines, et des ressemblances et différences constatées, on conclut à l'es-

prit général de la période, si l'on peut et autant qu'il est légitime.

(2°) En tant que l'étude d'influence porte sur les milieux et le public, on a recours d'abord aux moyens de la critique externe.

(*a*) On établit à l'aide des bibliographies et des journaux le nombre des éditions ou des traductions qu'ont eues tels ouvrages donnés : les romans de W. Scott par exemple. — Ce renseignement est trop gros. Il faut essayer de savoir à combien d'exemplaires chaque édition, chaque traduction a été tirée, et combien il s'est vendu de ces exemplaires. On l'apprend parfois par les traités passés d'auteur à éditeur,[1] plus souvent par les journaux ; la réclame y est très développée dès 1820 ; ils donnent souvent, pour pousser au succès, le chiffre des tirages et celui des ventes, le nombre et les recettes des représentations dramatiques, etc. Mais il faut prendre garde que c'est de la réclame. — Pour interpréter ces chiffres, il faut les multiplier, et comparer les ventes, faibles, moyennes ou grosses, du plus grand nombre d'ouvrages possible ; des chiffres isolés n'auraient pas grand sens. — Cela ne suffit pas encore ; il faudrait savoir à combien de personnes chaque acheteur, chaque bibliothèque a prêté chaque livre ; combien chaque revue, chaque journal a d'abonnés, et leurs opinions ; dans combien de mains a passé chaque numéro. Problèmes insolubles, et cependant qui ont leur importance, spécialement le prêt des livres, des revues et des journaux pour des périodes et des provinces où l'achat était rare, le prêt très répandu. Il n'y a que les bibliothèques publiques et spécialement les bibliothèques populaires, dont les catalogues et les registres, s'ils subsistent, fourniraient les renseignements désirés.

On peut craindre que bien des documents n'aient disparu dont on commence seulement à sentir le prix ; au moins

[1] Voir mon édition d'*Adolphe*, p. lxiv ss.

leur destruction devrait-elle cesser. Les papiers d'éditeurs,[1] les registres de bibliothèques réserveraient des informations précieuses ; c'est une mine presque entièrement neuve à exploiter.

On utilise aussi, bien entendu, les revues, les correspondances, les mémoires, les papiers intimes, etc., en un mot tous les inédits et tous les imprimés qui peuvent renseigner sur la diffusion des ouvrages.

Par ces moyens, on arrive à décrire tant bien que mal le rayonnement en surface de l'influence. Il faut l'étudier ensuite en nature et en profondeur, par la critique interne.

(*b*) On replace ici les conclusions des enquêtes individuelles conduites sur les œuvres des artistes. — On recueille dans les journaux, les revues, les correspondances, les mémoires, les papiers intimes, bref les documents inédits et imprimés de tout genre, tout ce qu'ils contiennent d'interprétations ou de jugements sur l'auteur, l'ouvrage, le mouvement considérés.[2] C'est avec ces renseignements-là que l'on construit les idées ou les légendes de l'auteur, de l'ouvrage, du mouvement. On établit ainsi, en prenant garde à la chronologie et en évitant de pousser à l'unité : (1°) des moyennes successives, ou des noyaux d'opinion ; (2°) un tableau des opinions singulières aberrantes, et l'on détermine de son mieux l'intensité de l'influence en question, par rapport à la vie intellectuelle générale du moment. On en tire les inductions que l'on peut sur la structure, les tendances et les virtualités du milieu, les lois de l'esprit national.

[1] M. Paul Bonnefon a publié dans la R. H. L. F. (1920–1) une correspondance extrêmement intéressante de Scribe, où l'on trouve les chiffres de ses recettes annuelles et des récapitulations. M. Descharmes a étudié les relations de Flaubert (ibid., 1911), M. Marsan (ibid., 1913) celles de Vigny avec l'éditeur Charpentier. Voir encore Ad. Jullien, *Le Romantisme et l'éditeur Renduel* (1897).

[2] Voir le tableau de la critique, dans l'édition des *Méditations* de M. Lanson ; et Ch. M. des Granges, *La Presse littéraire sous la Restauration* (ouvrage malheureusement incomplet).

Il ne faut pas se faire d'illusion : souvent on ne va pas très loin par ces moyens ; on ne dépasse pas toujours les surfaces, et fréquemment on se contente d'un rideau de faits. Les influences sont des actions vivantes ; il n'est jamais facile de surprendre la vie dans son élaboration.

On rencontre ici le conflit de la quantité et de la qualité.[1] Les statistiques prouvent peu ; deux séries, croissante et décroissante, d'ouvrages (art et critique) ne sont qu'un symbole très gros de la réalité ; un seul ouvrage peut en valoir dix ou vingt autres à lui seul ; il faut donner des coefficients de valeur, en se gardant de l'arbitraire par la comparaison des documents et l'étude du succès des œuvres. S'il est facile de compter les faits, il ne l'est pas de les doser et de les peser ; nous n'avons aucun instrument précis de dosage et de pesée. Il faut pousser l'approximation aussi loin que possible ; au delà commence le mystère de la vie. L'essentiel est de savoir tout ce qu'on peut savoir, de l'interpréter intelligemment, et de ne pas s'en faire accroire.

BIBLIOGRAPHIE

La publication prochaine d'un manuel de littérature comparée rend inutile une bibliographie du sujet. Je me contenterai de renvoyer aux meilleurs ouvrages parus dans ces dernières années.

F. Baldensperger, *Gœthe en France* (Hachette, 1904).

E. Estève, *Byron et le romantisme français* (ibid., 1907).

P. Hazard, *La Révolution française et les lettres italiennes* (ibid., 1910).

P. Van Tieghem, *Ossian en France*, 2 vol. (Rieder, 1917). — *La Poésie de la nuit et des tombeaux en Europe au XVIII^e siècle* (ibid., 1921).

H. Tronchon, *La Fortune intellectuelle de Herder en France* (Rieder, 1920).

J.-M. Carré, *Gœthe en Angleterre* (Plon-Nourrit, 1920).

P. Chaponnière, *L'Influence de l'esprit mondain sur la tragédie au XVIII^e siècle*, R. H. L. F., 1912.

W. de Lerber, *L'Influence de Clément Marot aux XVII^e et XVIII^e siècles* (Champion, 1920).

[1] Voir plus bas, p. 182–3.

CHAPITRE IX

CRITIQUE SOCIOLOGIQUE

I. — DÉFINITION

1. La littérature ne forme que par convention et abstraction un milieu autonome. Le processus interne par lequel elle vit et se développe, les prolongements ou les ruptures de la tradition, l'idéal de chaque école, les modes particuliers eux-mêmes de l'intelligence ou de la sensibilité, tout, en dernière analyse, obéit plus ou moins étroitement, plus ou moins obscurément, aux mêmes lois que la vie ambiante ; le milieu littéraire subit de cent façons la pression du milieu social dont il est entouré ; l'individuel ne s'explique en fin de compte que par le général. Ce n'est pas à dire que la littérature soit toujours à la remorque ; dans le mouvement universel, elle a son mouvement propre, tantôt plus lent, tantôt plus rapide ; elle mêle inégalement ses eaux au grand courant ; parfois elle se ramasse le long de la rive et se creuse un lit plus distinct. Elle rend action pour action. Mais elle n'échappe jamais entièrement aux influences extérieures ; même quand elle s'évade des mœurs ou des idées régnantes, elle en reçoit encore secrètement ses directions.

La critique sociologique a pour objet d'étudier les interactions de la littérature et de la société. Plus largement, elle prend pour matière les usages, les modes, les idées, les sentiments, les institutions, les courants, les mouvements, etc., qui s'inscrivent dans les œuvres littéraires, et dont celles-ci sont parfois les meilleurs ou les seuls témoins, mais qui affectent soit par la littérature, soit indépendamment, un milieu plus étendu que le milieu

littéraire. Elle relève donc en grande partie de la critique d'influence.

La sociologie distingue entre les faits sociaux et les faits non sociaux : par les premiers, qu'elle admet seuls pour objet de son étude, elle entend les faits qui dépassent l'individu. Elle a une tendance à mépriser et éliminer l'individuel, même en dehors de son domaine propre. Il n'est pas question d'admettre cet exclusivisme dans l'histoire et la critique littéraires ; l'individuel, en tant qu'individuel, quelque conditionné qu'il soit par le général, y gardera toujours une place considérable. Il semble d'ailleurs y avoir quelque contradiction dans la position de la sociologie ; d'après ses principes et son esprit, tout est social, à des degrés divers seulement.

II. — QUELQUES PROBLÈMES

2. Je ne puis tracer un programme complet de travail ; [1] je me bornerai à signaler quelques problèmes importants, sur lesquels l'attention a été appelée récemment.

A. — *Les conditions matérielles de la vie et de la mort de la littérature dans la société.*

La vocation des artistes, si puissante que même l'extrême misère ne parvient pas à la rebuter, reste sans aucun doute le facteur le plus puissant de l'existence de la littérature. Mais encore ne vivent-ils pas tout à fait de l'air du temps ; beaucoup sentent le besoin du luxe ; pour vivre, et vivre élégamment, ils doivent satisfaire plus ou moins aux exigences d'une clientèle infiniment variable en quantité et

[1] M. G. Renard a consacré à ces questions toute la troisième partie de son livre (vingt chapitres). Plusieurs des problèmes qu'il indique n'ont qu'un intérêt académique ; d'autres sont trop généraux, et peu susceptibles de précision. Mais l'ensemble de ses vues est suggestif, et l'on fera bien d'en prendre connaissance. — De même, M. Lacombe a fondé son livre tout entier sur la distinction de l'accidentel, du contingent, de l'unique, et de ce qu'il nomme l'institutionnel.

en qualité, qui peut aller d'un seul mécène à des centaines de milliers de lecteurs, du goût aristocratique le plus raffiné au goût populaire le plus fruste.[1] La nécessité et la constance de ce phénomène d'adaptation posent un certain nombre de questions, d'importance inégale.

(1°) Quelles sont les ressources personnelles des écrivains ? — Combien leur rapporte leur métier ? — Qui les paie ? le roi, par ses pensions ; l'Église, par ses bénéfices ; les grands seigneurs, les financiers ou les bourgeois riches, par leurs libéralités ; les libraires ou les impresarios de théâtre, en achetant leur production ; le public, en achetant leurs livres ou en assistant à leurs pièces, dont la vente ou les recettes leur rapportent un tant pour cent (droits d'auteur, propriété littéraire, conditions de la librairie) ; les corps savants, les sociétés diverses, par leurs subventions ou leurs prix ; un autre métier, par ses gains ?

On groupe ces questions sous le titre général de « condition des gens de lettres ».[2] Mais il faut distinguer entre la condition sociale et la condition matérielle ; elles ne sont pas nécessairement en raison directe l'une de l'autre ; les écrivains peuvent être pauvres et honorés ; il ne leur arrive d'ailleurs guère, au moins comme corporation, d'être riches et méprisés. Il faut distinguer encore entre la condition matérielle et la condition morale ; la résistance ou la complaisance des écrivains aux goûts de leur milieu dépend de leur caractère autant que de leurs ressources. Nous n'avons ici en vue que la condition matérielle, et non pas même considérée en elle-même, comme un fait social important par soi, mais pour ce qu'elle jette de lumière

[1] Voir Lacombe, II. 1, p. 64, 72 ss., sur les rapports du public et des artistes.

[2] L'un des derniers livres parus sur la matière est celui de M. Pellisson, *Les Hommes de lettres au XVIII^e siècle* (A. Colin, 1911). L'auteur y étudie les relations des hommes de lettres avec la loi, le pouvoir, les libraires, les comédiens, le monde, l'opinion, la presse, et il les suit dans leur vie privée et leurs rapports mutuels.

sur les conditions de l'existence et de la perpétuation de la littérature dans une société donnée.

Il y a donc lieu de faire une enquête sur les revenus de chaque écrivain, et de grouper par écoles ou courants les résultats obtenus. On arrive ainsi à établir le budget approximatif de la littérature dans une société donnée.

Ces premières recherches aboutissent à une question plus philosophique et plus importante, qui en est la raison d'être.

(2°) Il faut étudier, parallèlement, en quantité et en qualité (intellectuelle et sociale) les noyaux de lecteurs auxquels s'adressent les œuvres littéraires, mesurer les concessions que la nécessité du pain quotidien, le besoin de luxe, le désir de la popularité, etc., ont imposées aux écrivains sur leur idéal d'art, ou simplement, étudier l'accommodation naturelle et instinctive de leur art aux exigences de la clientèle. — En termes plus généraux, quels sont les rapports (car ils sont toujours nombreux) qui existent entre les goûts et les idéaux des artistes, les goûts et les idéaux des groupes sociaux ? Quels états d'harmonie, quels degrés d'antagonisme, quels phénomènes d'adaptation réciproque les faits révèlent-ils ?

Ici encore il faut distinguer entre les éléments matériels et les éléments moraux de la question. On conçoit qu'une littérature se maintienne avec éclat, quand elle est portée par la faveur publique, même si cette faveur se traduit par des avantages pécuniaires médiocres pour les écrivains. Mais quand une littérature lutte contre son milieu ?

Le problème le plus intéressant pourrait bien être de déterminer quel est le minimum d'accord nécessaire entre une littérature et la société dont elle vit, pour qu'elle vive et dure. Le grand art semble toujours, ou presque toujours, malvenu du public ; mais ce phénomène présente bien des nuances et bien des degrés.

M. Laumonier a fait voir dans la carrière poétique de

Ronsard à la fois un retour à son vrai naturel et une suite de concessions au goût de la cour dont il attendait les prébendes et le loisir nécessaires.

L'époque sans doute la plus favorable à une étude de ce genre serait la Restauration et le règne de Louis-Philippe. On nous donne le romantisme pour honni par la bourgeoisie, et il est certain qu'après 1830, sauf le groupe des intransigeants, il cède de toutes parts à la pression du milieu, bourgeois ou socialiste. Il y aurait intérêt à préciser ces questions générales. Comment le romantisme a-t-il vécu, au sens propre du terme ? Peut-on évaluer les armées romantique, bourgeoise, socialiste, et les subdiviser en groupes dont l'importance soit mesurable ? Quel est le budget total du romantisme, quels sont les chiffres de ses tirages et de ses ventes, de ses représentations et de ses recettes ? Y a-t-il des moyens d'estimer la contribution que les milieux bourgeois apportent malgré eux, par snobisme ou curiosité, à la vie d'une littérature qu'ils détestent ? Quels ont été les points et sujets de friction, l'enjeu, l'importance et les résultats des batailles ? De quelles manières, pour quelles raisons l'usure s'est-elle produite, par quels signes se révèle-t-elle ? [1] Sous ces questions et autres questions analogues, peut-on glisser des précisions qui éclairent à la fois, sur un cas extrême, les problèmes particuliers à l'époque et le problème général de la vie littéraire ?

(3°) L'organisation générale de la littérature dépend plus ou moins de l'organisation sociale. Il y a donc lieu de surveiller de très près les modifications de la seconde, et d'en suivre les répercussions sur la première.

Par exemple, le phénomène social le plus important des temps modernes est la constitution de la grande industrie.

[1] Le problème de la mort du romantisme a été attaqué déjà de plusieurs côtés, mais il n'en existe pas d'étude d'ensemble précise et poussée. — Voir quelques vues dans Lacombe, p. 74–5.

Supposé ce phénomène bien connu dans ses causes, ses aspects et ses étapes, quelle influence a-t-il eue sur la littérature ? On dit couramment, à tort ou à raison, qu'à partir de 1820 la littérature s'industrialise. Que signifie ce mot vague, et quels sont au juste les phénomènes qu'il enveloppe ? [1]

Est-ce une multiplication des ouvrages de tout genre, ou de certains genres seulement, analogue à la multiplication des produits manufacturés ? — Il paraît bien que la production écrite a fait un bond énorme au XIX^e^ siècle ; nos sociétés tendent de plus en plus au type livresque, byzantin et parasitaire. A quoi tient ce phénomène, s'il est réel ? Quels en ont été les causes, les nuances et les effets ?

Est-ce une multiplication des lecteurs ? Peut-on l'évaluer par comparaison, à l'aide des chiffres des tirages, des ventes, des recettes, des registres de bibliothèques, etc. ?

Est-ce une multiplication et une diffusion de la richesse ? Peut-on déterminer les sommes qu'un certain nombre d'individus ou de familles dans des classes sociales différentes consacre bon an mal an à la littérature sous ses diverses formes ? Quels efforts la librairie fait-elle pour se mettre par la diminution des prix à la portée d'un public étendu, mais de ressources moins étendues que sa curiosité ? Peut-on distinguer un progrès général dans le gain des auteurs ?

Est-ce une organisation perfectionnée de la vente ? La réclame naît-elle, prend-elle une ampleur nouvelle, des formes nouvelles ? Quelles formes ? Qui en est responsable ? le libraire ? l'écrivain ?

Il y a un rapport probable entre la multiplication des

[1] Je travaillais en 1914 parallèlement à deux ouvrages sur le Romantisme et la société, et sur l'industrialisme littéraire sous Louis-Philippe. Je crains pour plusieurs raisons de n'être plus dans des conditions à pouvoir terminer ce travail. Mais je publierai quelque jour les matériaux assez abondants que j'avais déjà amassés.

journaux et la réclame : voilà une question nouvelle : l'influence de la presse sur la littérature. L'un de ses aspects est assez connu, s'il n'a pas été méthodiquement exploré : l'apparition du roman-feuilleton dans le journal à bon marché. A-t-elle eu d'autres conséquences, en particulier sur la grande littérature ? [1]

(4°) Bon nombre des questions qui précèdent concernent le « succès » des œuvres littéraires.[2] Mais qu'est-ce que le succès ? Quels en sont, dans l'œuvre même, les éléments déterminants ? En dehors de l'œuvre, dans le public, quels sont les groupes touchés et affectés, en quel sens et pourquoi le sont-ils ? Jusqu'à quel point le succès est-il un signe d'accord avec le goût régnant ? Par quel moyens et dans quelle mesure la critique, la réclame, le battage, etc., peuvent-ils l'imposer à un goût récalcitrant ? Quelle est sa nature, son aloi, que signifie-t-il pour la valeur de l'œuvre ? etc. Autant de questions très neuves.

(5°) Les données matérielles de tous ces problèmes ne manquent pas, au moins pour le XIX^e^ siècle, et la collection en est facile ; il n'y faut que de la patience. Mais ils s'arrêtent au seuil du vrai problème. Le point délicat reste de déterminer en quel sens et dans quelle mesure les conditions matérielles ont agi sur la littérature elle-même. Cela se voit assez bien sur la petite littérature, où l'effet des exigences de la clientèle et l'adaptation des écrivains à ces exigences se marquent nettement. Mais la grande littérature ? Le passage du matériel au spirituel, de la quantité à la qualité est toujours difficile à saisir. La Querelle des Anciens et des Modernes a pour la première fois, sous

[1] De même la loi sur la propriété littéraire, la constitution des syndicats d'écrivains, la prétention des sociétés dramatiques à toucher des droits d'auteur sur les recettes des pièces tombées dans le domaine public, etc., etc.

[2] Cf. Baldensperger, *La Littérature*, p. 202 ss. ; G. Rageot, *Le Succès, auteurs et public* (Alcan, 1906).

l'influence des progrès récents de la science et de l'esprit scientifique, posé nettement le problème, mais sans résultat bien apparent. On peut démontrer dans l'abstrait que la quantité doit influer sur la qualité ; la multiplication du nombre des lecteurs, en élargissant le marché littéraire et la demande, doit multiplier les écrivains et les œuvres, par conséquent les chances d'obtenir plus de grands écrivains et plus de grandes œuvres. A qualité égale, le siècle qui présente plus de grandes œuvres sera supérieur au siècle qui en présente moins. Mais la difficulté est de placer sous ces propositions abstraites les faits qui les démontrent. Ni la critique ni la sociologie ne doivent se contenter d'être des dialectiques.

B. — *Rapports de la littérature et des mœurs.*

La littérature, en particulier la littérature dite sociale, certain roman, certain théâtre, reflète ordinairement les mœurs, même quand elle les réprouve et veut les corriger ; elle leur emprunte ses sujets, ses situations, ses problèmes, ses idées ; et l'exactitude de la peinture est la première condition de l'efficacité de cette littérature. Mesurer cette exactitude est une entreprise délicate ; la critique s'est beaucoup trop habituée, en vertu de la loi du moindre effort, à conclure directement de la littérature aux mœurs ; la force et la précision des peintures lui ont paru signe de vérité, alors qu'elles ne le sont que d'imagination ; l'accent de sincérité et de vérité n'est qu'une illusion (voir ch. II, § 8). C'est par des enquêtes indépendantes, d'ordre strictement historique, faites dans l'oubli des œuvres littéraires dont on veut mesurer l'exactitude, que ces questions doivent se régler.

Par la littérature-reflet, celle qui puise sa matière dans les mœurs et se trouve pour ainsi dire en équilibre avec elles, on atteint les correspondances du type le plus simple. Un intérêt plus vif encore, peut-être, s'attache aux mouvements de rupture et aux rétablissements d'équilibre, aux

interactions par lesquelles la littérature et la société, une fois disjointes, se rejoignent et reprennent le niveau, soit que la société rattrape la littérature, soit que la littérature rattrape la société.[1]

Ici, les étudiants rencontreront quelques bons travaux pour se diriger.

3. L'un d'eux est la thèse de M. Cazamian, *Le Roman social en Angleterre, 1830–50* (Soc. nouv. de librairie et d'édition, 2e éd., 1904). C'est un essai de psychologie sociale et ethnique.[2] L'auteur a voulu replacer le roman dans le milieu psychologique dont il est à la fois l'effet et la cause, connaître par lui ce milieu, et par ce milieu, l'ensemble du mouvement moral. Le trait saillant de ce milieu, c'est la formation dans la société anglaise et en particulier dans la classe moyenne d'une façon nouvelle de penser et de sentir au sujet des rapports sociaux ; plus précisément, la naissance de l'interventionnisme sentimental et conservateur, par opposition à l'abstentionnisme individualiste. M. Cazamian a constaté d'abord une avance des faits sur les œuvres littéraires ; le roman lui a paru se trouver à la rencontre de deux mouvements très différents, la révolution industrielle, qui est un phénomène économique, et la réaction idéaliste contre l'âge précédent, qui est un phénomène psychologique. Il a donc commencé par établir le fait économique et le fait psychologique, indépendamment de la littérature ; puis, étudiant les causes intérieures au roman qui ont produit son influence après les conditions extérieures qui l'ont permise, il confronte à l'évolution sociale les œuvres de Bulwer, de Miss Martineau, de Dickens, de Disraëli, de Mrs. Gaskell, de Kingsley, précisant la valeur du roman (fait ou symbole)

[1] Sur ces actions réciproques et les lois auxquelles il se peut qu'elles obéissent, voir chapitre II, § 23.

[2] Bien entendu, il n'y a pas de cloison étanche entre la critique sociologique et la critique psychologique, à laquelle je viendrai plus loin. Elle s'interpénètrent, ou l'une introduit à l'autre.

dans chaque cas, éclairant par sa psychologie le mouvement des consciences, concluant de ses personnages aux types moraux de la société, décrivant et analysant le public qui a fait son succès, lui ajoutant la littérature sociale de même sens dont les effets analogues se composent avec lui. Il a discerné une influence au moins indirecte du roman sur la législation, en tant que le roman a dégagé des tendances, répandu des états d'esprit, déterminé l'opinion. Ce schéma très gros ne donne pas l'idée de la sûreté de sa méthode ni de la richesse de ses vues ; il faut lire l'ouvrage.

La même méthode devra s'étendre à une foule d'autres sujets et d'autres périodes. Par exemple, le théâtre en France, de 1850 à 1900, prêterait à une étude analogue ; l'ouvrage de M. Gaillard de Champris sur *Émile Augier et la Comédie sociale* (Grasset, 1910) repose sur une enquête historique vraiment insuffisante.

4. Dans sa thèse de doctorat sur *Le Sentiment de la nature en France de J.-J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre. Essai sur les rapports de la littérature et des mœurs* (Hachette, 1907), M. Mornet a étudié le mouvement d'opinion qui ramène les Français à la nature dans la seconde moitié du XVIII^e^ siècle. Il a divisé son ouvrage en trois parties : Les Faits, les Ames, La nature pittoresque. Dans la première, il constate les mœurs, en rassemblant les faits qui attestent la diffusion plus ou moins spontanée dans les classes lettrées du goût de la campagne, de la promenade et des voyages. Dans la seconde, il étudie les réactions des âmes à l'égard de la nature, et ici, il rencontre, à côté des satisfactions vivantes, pratiques et autonomes du sentiment, des manifestations littéraires : deux genres, l'idylle et l'églogue, liés par la tradition, faux, fades, factices, encombrés de moralité, et en retard sur les mœurs ; puis l'œuvre de Rousseau, qui n'offre en général dans sa matière rien de très nouveau par rapport aux mœurs, mais qui élargit la place de la nature dans la

littérature en prose, qui surtout répand un goût nouveau, le goût de la montagne, et crée un mode de vision, la vision sentimentale ou passionnelle, cependant qu'autour de lui les écrivains s'attardent dans les clichés du style conventionnel. Enfin, dans la troisième partie, il constate la formation lente, surtout par la peinture, d'une vision qui n'est plus sentimentale, mais pittoresque, qui tend à voir la nature telle qu'elle est ou telle qu'elle devrait être artistiquement. Ici encore, la littérature, avec les tâtonnements et les erreurs du genre descriptif en vers, reste en retard, jusqu'à ce que Bernardin de Saint-Pierre donne l'exemple d'une vision colorée, précise, souvent technique dans son vocabulaire et ses procédés de description.[1] — Il conviendra d'étudier spécialement la conclusion où M. Mornet a dégagé la philosophie du sujet, défini les démarches de l'opinion, et précisé les interactions des lettres et des mœurs.

5. Un grand problème a vivement sollicité l'attention depuis une vingtaine d'années, c'est l'action du romantisme sur les mœurs. Il a malheureusement produit plus d'accusations passionnées et faciles que de recherches solides et méthodiques. Les deux ouvrages les moins partiaux et les plus satisfaisants, pour l'accumulation, sinon toujours pour l'interprétation des documents, sont ceux de M. Maigron, *Le Romantisme et les Mœurs, Essai d'Étude historique et sociale*, et *Le Romantisme et la Mode* (Champion, 1910 et 1911).[2] Le sujet serait à reprendre, faits et conclusions.

L'un de ses points vifs est la question du suicide, dont on a fait tant de bruit. Il faudrait commencer par réunir tous les cas de suicides romantiques authentiques ; le nombre en est et en resterait infime. Si on se procure en

[1] Voir le compte-rendu de M. Lanson (R. H. L. F., 1908, 1) et ci-dessus, chapitre II, § 23.

[2] M. Maigron annonçait en 1911 un troisième volume sur le Romantisme et la religion.

effet les statistiques du suicide de 1820 à 1840, on verra que le total général et les totaux par catégories varient à peine, que la proportion des suicides imputables à des causes littéraires, intellectuelles ou morales est très faible, et que dans ces conditions l'action du romantisme n'a pu être ni profonde ni étendue. Enfin, on pourrait s'aider ici des conclusions solides de la sociologie, qui regarde le suicide comme une maladie sociale d'intensité constante.[1]

6. Signalons, pour terminer, la bataille d'idées à laquelle nous assistons depuis vingt ans. La littérature s'est dépolarisée et, si je puis dire, repolarisée sous nos yeux de la façon la plus curieuse. Postérieurement à la chute du naturalisme et en partie pour les raisons qui ont produit cette chute, les idées ou les tendances républicaines et démocratiques ont perdu de leur pouvoir sur les écrivains ; les idées traditionalistes et en particulier les idées catholiques ont repris un ascendant qu'on n'aurait pas prévu. Il serait utile d'écrire dès aujourd'hui, ne fût-ce que provisoirement, l'histoire de ce vaste déplacement d'influences, pendant que nous avons le sentiment encore vif des forces en action et le souvenir de leurs offensives. Il faudrait décrire les symptômes et dégager les causes (retour à l'idéalisme, fortune du pragmatisme, excès ou insuffisances de la politique radicale, progrès du traditionalisme, nationalisme, régionalisme, enseignement libre, etc.) ;[2] — déterminer les centres d'influence (Églises, congrégations, académies, écoles, journaux, revues, groupes politiques ou sociaux, etc.) et les personnalités dirigeantes ; — suivre leur action et ses effets, en regardant à quelques flotteurs qui marquent la direction (popularité de Pascal, faveur de Taine, démolissage de Rousseau, théorie de l'étape, culte

[1] E. Dürckheim, *Le Suicide* (Alcan, 2e éd., 1912). — A. Bayet, *Le Suicide et la Morale* (ibid., 1922).

[2] Il y aurait là une belle application du rythme psychologique que M. Cazamian a étudié pour l'Angleterre (voir chapitre II, § 22).

des morts et de la terre, etc.) ; — évaluer les dépenses et les appâts (mobilisation de capitaux, organisation de la librairie, ventes accrues, clientèle toute prête, nombreuse et qui achète, prix littéraires, honneurs divers, influence, etc.) ; — nombrer les ralliements éclatants ou couverts, avec les mots de passe qui les font reconnaître ; — enfin dégager les thèmes ou motifs littéraires essentiels, les positions et les caractères profonds de la nouvelle littérature — qui passera comme la précédente a passé, pour faire place aux forces en baisse actuellement. Nous avons là un exemple très net de la manière dont un groupe social puissant et actif, moitié par attraction, moitié par pression et intimidation, ouvertement ou occultement, directement ou obliquement, remodèle en partie la littérature et l'entraîne dans son orbite. Le bénéfice de cette expérience pourrait être transporté au XVIII^e siècle et aux Philosophes.

De telles expériences, en effet, n'ont pas seulement leur intérêt en elles-mêmes ; elles éclairent vivement le passé. L'organisation sociale varie dans ses modalités ; mais ses moyens d'action restent substantiellement les mêmes ; la connaissance de la vie actuelle est la meilleure introduction à l'intelligence de la vie d'autrefois.

7. Pour conclure, l'organisation sociale agit toujours sur la littérature, tantôt par l'une, tantôt par l'autre de ses parties, et en général par plusieurs ensemble. Le type de civilisation générale et l'état économique (agricole, militaire, commercial, industriel) ;[1] le type de gouvernement et d'administration (despotique, monarchique, oligarchique, républicain, démocratique, socialiste, clérical ; aristocratique, bourgeois, populaire, libéral, autoritaire ; centralisé, régionaliste, fédératif ; nationaliste, internationaliste) ;[2] le statut de la famille et la condition des femmes ;[3] le pres-

[1] Sur tout cela voir G. Renard, et au surplus Lacombe, p. 54–5, 66 ss.

[2] Ibid., p. 287–94, 298.

[3] Ibid., p. 39–42.

tige plus ou moins grand du monde et des salons (sociabilité, individualisme);[1] la religion (catholicisme, protestantisme, évangélisme, biblisme) ; la moralité (instincts, faits et doctrines) ; la science (conception du monde, esprit scientifique, soumission aux faits, sens de la démonstration, besoin de rigueur rationnelle, ou pragmatisme, intuitionnisme, mysticisme ; types de sciences en honneur et leurs méthodes, etc.) ;[2] l'art (réalisme, idéalisme, naturisme, historicisme, impressionnisme, etc.) ; les grandes découvertes, les évènements importants ou menus ; les cent mille et un facteurs qui constituent ce qu'on appelle l'esprit général, qui n'est d'ailleurs jamais qu'une dominante et qui laisse place à plusieurs esprits particuliers, tout cela constitue pour le moins l'atmosphère dans laquelle travaillent les écrivains.[3] Il y a des parallélismes, des concomitances ; des causes et des effets ; des actions lâches ou précises, superficielles ou profondes, limitées ou étendues, et des réactions. Le champ à explorer est immense, mais le moment est venu d'en finir avec les phrases, les vues, les intuitions, les affirmations, les à peu près, et d'instituer une enquête générale serrée.

Précisons bien qu'il s'agit moins de considérer la société comme un fonds dans lequel la littérature puise sa matière que de les étudier l'une et l'autre d'un point de vue dynamique, dans leur constitution et leur évolution parallèles ou croisées, comme des manifestations de la vie.

S'il y a un domaine où l'on ait chance de constater des lois, c'est celui-là. Deux faits frappent à première vue : un fait d'harmonie, un fait de contraste. Pourquoi, par quel concours de raisons politiques, économiques, morales, sociales, la littérature est-elle en harmonie avec le milieu général ? Par quelle rencontre de dissatisfactions est-elle au contraire en réaction contre lui ? Mais chacun de ces

[1] Ibid., p. 94 ss. [2] Ibid., p. 185.
[3] Voir Lacombe, p. 260 ss. A comparer avec G. Renard.

faits présente des nuances à l'infini. Il faudra étudier les problèmes un à un, période par période, pour aboutir à quelques formules générales relativement simples, qui fassent rentrer l'activité littéraire dans l'activité totale, en l'expliquant.

III. — MÉTHODE

8. *Précautions.* — Les étudiants feront bien de se tenir en garde contre certaine terminologie en honneur ; sans quoi ils tomberaient dans le nominalisme et seraient dupes de l'abstraction ou de la métaphore.

On parle de la courbe d'un mouvement ou d'une influence. Le terme est séduisant, mais il fait illusion. Jamais des complexités vivantes ne peuvent s'exprimer en courbes. Elles comprennent des milliers et des milliers de faits, simultanés, successifs ; analogues, différents, contradictoires ; jamais continus ; convergents, divergents, de dix manières ; en avance, en retard les uns sur les autres, etc. Le hérissement de la vie ne s'emprisonne pas dans une ligne, ni dans plusieurs ; l'énergie profonde qui suscite en des millions d'individus des millions de manifestations n'a rien à voir avec la géométrie.

On parle de coupe. — On sait ce que c'est qu'une coupe anatomique, et comment on la prend ; on ne voit pas comment on prendrait une coupe d'un milieu, d'un mouvement, d'un état d'esprit collectif. Une coupe prise, comme il se doit, à un moment donné dans un jour donné, le 1er janvier 1820, à midi, par exemple, ne montrerait rien ; et une étude qui porte sur une période de temps, dix, quinze, vingt ans, ne peut s'appeler une coupe que par abus. Une coupe se fait sur un être mort ou qu'on tue ; elle exclut par définition le devenir qui est la loi de toute chose vivante.

On parle d'organisme. — La comparaison des sociétés à des êtres vivants a beaucoup perdu de sa faveur d'autre-

fois. Jadis on la prenait au pied de la lettre, comme une certitude de fait, une vérité scientifique ; on n'y voit plus aujourd'hui qu'une manière de parler, un schéma commode, mais propre à masquer la complexité de la vie sociale.[1]

On parle d'âme collective. — Mais cette âme ne se saisit nulle part ; elle n'a point de corps, point d'organes ; et encore serait-elle plus complexe que l'âme individuelle, dont il s'en faut qu'on ait donné une explication finale.

Les métaphores, les abstractions et les généralisations sont dangereuses, parce qu'on a une tendance invincible à les réaliser. Aux débutants elles cachent la complexité des choses et inspirent une confiance trompeuse. Ils doivent se mettre en face des faits et garder un sens des réalités historiques toujours éveillé. Nulle part un réalisme solide n'est plus nécessaire qu'en critique sociologique.

Ces pièges évités, il en reste un, où la critique est tombée très souvent. Par amour-propre, par besoin logique de conclure, l'historien se dispense de mesurer exactement la valeur de représentation sociale des faits qu'il établit ; la beauté et la grandeur de l'œuvre d'art lui paraissent le signe et la preuve de son influence ; il pousse l'individuel (quand il s'agit de grands individus) au symbole. Il faut se méfier des faits prétendus significatifs. La qualité n'est pas nécessairement un indice de quantité ; les influences se démontrent par l'accumulation des faits qui constituent le succès, elles ne doivent pas s'affirmer pour de simples raisons esthétiques.

9. Il est indispensable, avant de se mettre à la critique sociologique, de lire quelques-uns des meilleurs travaux de l'école pour se familiariser avec les points de vue et l'esprit de la sociologie.[2] Au surplus, je ne vois pas que

[1] Voir des considérations analogues dans Seignobos, op. cit., p. 185, 206 ; et Lacombe, p. 82.

[2] Voir la bibliographie, et demander, entre autres, les catalogues

les exposés de méthode sociologique appliquée à la littérature fournissent des moyens de recherche originaux, ni que les ouvrages recommandables de critique sociologique usent d'une méthode particulière. Ce qu'on peut recevoir de la sociologie, c'est d'abord un principe de distinction entre les faits, et le conseil d'aller de préférence aux faits généraux, ceux qui affectent des groupes plus ou moins larges ; c'est ensuite un mode de traitement et d'interprétation des faits qui cherche à en dégager la valeur de représentation sociale dans la mesure où ils signifient les manières d'être et l'évolution de l'activité collective. Quant à la recherche et à la détermination des faits, elle me paraît simplement régie par la méthode historique (ch. II), avec cette nuance qu'ici l'histoire littéraire se trouve placée sur le même terrain solide que l'histoire, traite comme elle de faits étendus et durables, et procède à leur critique par les mêmes moyens.[1]

Ici ou jamais, l'ampleur de la documentation s'impose ; on ne décrit pas un mouvement avec des faits peu nombreux et distants.

La masse des petits faits et des petites œuvres n'ont pas moins d'importance à leur manière que les grands faits et les grandes œuvres ; c'est par elle qu'on atteint la vie moyenne qu'on se propose de décrire et d'expliquer.

Ailleurs, les différences sont ce qui importe. Ici, il faut les mettre au second plan, et dégager au contraire les traits communs ; car les talents individuels ou les singularités de tout genre n'ont d'intérêt et de sens que par rapport à la masse du mouvement, pour l'impulsion qu'ils lui ont communiquée ou les obstacles qu'ils lui ont opposés.

de la librairie Alcan, ainsi que la « Bibliographie des ouvrages de Droit, Économie politique, Sociologie. Librairie du recueil Sirey », nov. 1921 et Premier supplément, nov. 1921–oct. 1922.

[1] Lire ici le chapitre III (opérations synthétiques) de l'*Introduction aux études historiques* de MM. Langlois et Seignobos.

Une idée, un mouvement, se présente toujours en concurrence avec un ou plusieurs autres ; il gagne ou perd du terrain au détriment ou au bénéfice de tendances adverses ou différentes. Il y a donc lieu de grouper les faits en séries homogènes, sans croire, comme je l'ai dit, que le schéma ainsi obtenu soit un symbole adéquat de la réalité. Les faits ne se comptent pas seulement, ils s'évaluent. C'est chose toujours délicate d'apprécier les valeurs ; mais la multiplication même des faits, en les mettant chacun à sa place dans la perspective totale, enlève à l'opération ce qu'elle pourrait avoir de subjectif ou d'arbitraire. C'est le procédé qu'a employé M. Mornet. « Seul, dit-il, l'affluence convergente des faits garantit quelque peu contre les incertitudes de semblables enquêtes. Les transformations des mœurs ne sont pas simples dans leur marche. L'opinion semble s'avancer comme le flux marin dont les flots progressent et reculent tour à tour. Dans la masse innombrable des volumes qui s'offrent à l'historien du XVIII^e siècle, il est aisé de collectionner des citations pour tout prouver. L'expérience a été faite. Le vrai sens d'un mouvement ne devient clair, bien souvent, que si les faits longuement classés opposent, non quelques références au néant, mais un groupement qui s'étend à un groupement qui se restreint. »

Mais le groupement en séries ne s'impose pas toujours ; le sujet traité par M. Cazamian ne s'y est pas prêté, ou M. Cazamian n'a pas conçu son sujet sous cet angle. Chaque sujet suggère ses moyens de preuve et son ordre de présentation.

BIBLIOGRAPHIE

E. Dürckheim, *Les Règles de la Méthode sociologique* (Alcan, 7^e éd., 1919).

C. Bouglé, *Qu'est-ce que la sociologie ?* (ibid., 4^e éd., 1921).

G. Tarde, *La Logique sociale* (ibid., 4^e éd., 1912) ; *Les Lois sociales* (ibid., 7^e éd., 1913) ; *Les Lois de l'imitation* (ibid., 7^e éd., 1921) ;

L'Opinion et la foule (ibid., 4e éd., 1922). — Cf. A. Matagrin, *La Psychologie sociale de G. Tarde* (ibid., 1909).

E. Dupréel, *Le Rapport social* (ibid., 1912).

L'Année sociologique (ibid., 12 vol., –1912).

Ch. Seignobos, *La Méthode historique appliquée aux sciences sociales* (ibid., 2e éd.).

M. Guyau, *L'Art au point de vue sociologique* (ibid., 10e éd., 1912).

E. Hennequin, *La Critique scientifique : Analyse sociologique* (1888).

P. Lacombe, *Introduction à l'histoire littéraire*, 1898.

G. Renard, *La Méthode scientifique de l'histoire littéraire*, 3e partie, 1900.

G. Lanson, *L'Histoire littéraire et la sociologie, Revue de métaphysique*, juillet 1904.

A. Bayet, *Histoire littéraire et sociologie* (Mélanges Lanson, 1922).

H. Bourgin, *Littérature et sociologie* (ibid.).

D. Mornet, *Les Sciences de la nature en France au XVIIIe siècle. Un Chapitre de l'histoire des idées* (A. Colin, 1911).

Et au surplus les ouvrages mentionnés dans ce chapitre et à la bibliographie du chapitre suivant.

CHAPITRE X

CRITIQUE PSYCHOLOGIQUE COLLECTIVE

1. La critique psychologique est l'aboutissement ou la raison d'être de toutes les critiques qui précèdent ; elle combine leurs moyens et interprète leurs résultats. Mais parfois elle les dépasse. Si l'on pouvait imaginer une période littéraire qui ne se fût développée que du dedans, sans subir aucune influence extérieure, ou un ensemble d'œuvres qui n'eussent point de sources étrangères, elle leur serait encore applicable. Il resterait toujours ce que Michelet appelait l'influence de soi sur soi, les groupes, le milieu, l'esprit particulier et général.

Presque tout ce que j'ai dit aux chapitres précédents s'appliquant à la critique psychologique je pourrai être bref.

Elle se propose de saisir les états de conscience et les tendances dont les combinaisons passagères ou durables et les traits constants constituent la psychologie des périodes, la psychologie évolutive, et la personnalité même des peuples. Ce qui revient, quoi qu'on en ait, à l'idée de race, dépouillée du sens ethnologique ; mais la critique est bien loin de le lui avoir toujours attaché.

2. J'ai défini à la critique de genèse la critique psychologique individuelle. Elle comprend trois efforts principaux : (1°) l'établissement de la carte des facultés sensorielles, sentimentales et idéologiques ; (2°) l'étude des procédés d'élaboration et de composition ; (3°) la détermination de la structure mentale, la définition et la hiérarchisation de ses modes d'activité habituelle, l'expression de ses lois. Si tout va bien, on arrive à définir le type d'esprit de l'écrivain, et peut-être le classement en

familles dont Sainte-Beuve rêvait se réalisera-t-il quelque jour.

Cette critique est déjà difficile ; elle exige un don d'analyse aigu. Que dire de la critique psychologique collective, dont la psychologie ethnique est le couronnement !

3. Plus encore que la critique sociologique, la critique psychologique doit se garder des généralisations hâtives. La première est si clairement soumise à la nécessité d'instituer de larges enquêtes historiques pour connaître les milieux dont elle traite, qu'elle porte presque en elle-même le remède à ses dangers ; on a vu plus haut (ch. VIII, § 7, 1°) la complexité extrême des investigations indispensables. Mais la seconde tend à n'être qu'un ensemble de concepts et de formes qu'on peut être tenté d'appliquer trop tôt à une matière mal dégrossie.

C'est l'erreur où Taine est tombé, surtout dans la première partie de sa carrière. Il a organisé la connaissance avant qu'elle fût créée ; il a fait de sa critique une conclusion, alors que les prémisses n'étaient même pas posées. Les faits se chiffrent par milliers. Si lourde est la tâche de les réunir qu'il se bornait à piquer de droite et de gauche ce qu'il appelait des « petits faits significatifs ». Sa pratique est abandonnée aujourd'hui, sa prétention jugée ; on sait trop que le choix des faits est commandé par l'ignorance, les opinions ou les passions de l'historien.

Pour être valable, la critique psychologique doit faire corps avec l'enquête historique ou sociologique. Il s'ensuit que le critique doit choisir des problèmes limités, dont il ait chance de pouvoir lui-même débrouiller la matière en passant par toute la filière de la recherche. C'est seulement à mesure que les faits sont reconnus, discutés, groupés en séries, les mouvements principaux et secondaires, les courants, contre-courants et remous dessinés, que la critique psychologique entre en ligne et leur applique les catégories de la science psychologique, — qui n'est pas

faite, d'ailleurs, qui se fait, et qui pourra varier dans l'avenir ; elle les rattache aux tendances ou facultés dont elles sont le produit : sensorielles, sentimentales, rationnelles, volitives ; intuitives, réfléchies ; réalistes, imaginatives, mystiques ; pratiques, idéalistes, etc., etc. Elle hiérarchise ces tendances d'après le rendement de chacune (aussi bien cette hiérarchie est-elle donnée dans le classement des faits), les construit en un tout « organique », essaie de percevoir le mécanisme de leur agencement, le jeu et les lois de leur action, formule leur type.

Le milieu littéraire n'est ni seul ni isolé. Autour de lui, liés à lui, réagissant sur lui, vivent et évoluent les milieux artistiques, scientifiques, moraux, politiques, sociaux, religieux, économiques, etc. Il faut faire le même travail sur chacun de ces milieux, reconnaître et grouper les faits, classer leurs tendances, déterminer leurs lois particulières, leurs rapports réciproques et leurs lois communes, préciser les attitudes de la période à l'égard des difficultés et des problèmes qui la confrontent, voir comment et jusqu'à quel point elle s'adapte aux nécessités imposées par la nature, la géographie, les ressources du sol, les besoins et l'organisation de la vie, l'évolution historique, la concurrence intérieure et internationale, etc., définir son type, et enfin généraliser toutes les formules particulières pour définir la personnalité ethnique.

La critique psychologique a évidemment toutes les raisons du monde pour ne pas se confiner dans la littérature. C'est un postulat intéressé de déclarer, comme Taine l'a fait, que la littérature fournit le moule le plus pur, la création la plus caractéristique des génies nationaux. Cela signifie que philosophe et littérateur de profession, ils savait mieux déchiffrer les œuvres littéraires que les autres ; mais d'ailleurs il ne s'y est pas borné. Les constitutions politiques, les organisations sociales, les codes, les religions, les philosophies, pour ne rien dire des arts et des sciences,

ne sont pas des symboles moins significatifs. Mais qui aura la compétence nécessaire pour interpréter un ensemble de faits aussi divers ? C'est la vie même dont il faudrait saisir l'énergie, le rythme et les lois, par analyse et par intuition.

Aussi la part de l'à peu près, de la conjecture et de la divination risque-t-elle toujours d'être considérable dans les études de ce genre ; c'est un signe non négligeable qu'elles attirent les philosophes plus que les historiens. Elles sont louables, cependant ; il est toujours bon d'essayer d'organiser, ne fût-ce que provisoirement, la connaissance acquise. Mais elles aboutiraient facilement à des formules abstraites, générales, passe-partout, qui n'envelopperaient pas toute la réalité qu'elles se flatteraient d'expliquer. Les lois n'ont de sens que par leur attache avec la vie ; en elles-mêmes, elles ne sont que des formes vides.

Précisons bien que ces études exigent l'alliance d'un sens historique exigeant avec un sens psychologique aigu. Leur solidité tient uniquement à la force de leurs soubassements historiques. L'œuvre la plus urgente reste d'accroître la connaissance par de saines méthodes.

4. Ici, la préparation indispensable à ces études sera la lecture des meilleurs travaux de l'école psychologique.

Dans le domaine des applications, on trouvera profit à relire Taine. Il a marqué quelques-unes des directions de la méthode avec précision et clarté — un excès même de précision et de clarté. Mais il faut travailler mieux que lui.[1]

Sa pratique a deux points faibles entre tous.

D'abord, son information historique reste, comme je l'ai dit, par trop rudimentaire et arbitraire ; ses livres

[1] Préface de l'*Histoire de la littérature anglaise* ; *La Philosophie de l'Art dans les Pays-Bas, en Italie, en Grèce* (voir P. Lacombe, *Psychologie des individus et des sociétés chez Taine*, Alcan, 1906) et au surplus, le *Manuel* de M. Lanson.

pèchent par la base ; sa préparation personnelle ne va pas dans le droit sens. Ce n'est pas par des monographies sur Racine, La Bruyère, Saint-Simon, etc., qu'on se forme à ces études. Il faut, avec beaucoup plus de patience qu'il n'en a dépensé, dresser d'abord l'inventaire des faits, bannir la rhétorique et la couleur qui masquent l'insuffisance des connaissances, décomposer en leurs éléments les phénomènes d'une complexité formidable qu'il abordait d'emblée sous leur généralité maximum, comme des données simples, se méfier de l'induction dont il a outrageusement abusé. On n'induit pas ce qui existe, on le constate ; et ce qui a disparu, il ne faut le reconstituer par hypothèse qu'avec une prudence et des scrupules infinis.

En second lieu, si la matière se présente dans sa complexité et sa difficulté réelles, on ne sera pas tenté comme lui de trouver des causes et des lois immédiates et simples. On ne va pas de cause en cause comme on monte à une échelle, échelon par échelon. Les causes ne s'ordonnent pas en séries linéaires. A la diversité et à la dispersion infinies des choses répond un écheveau de causes infiniment divers et embrouillé. D'ailleurs, il s'agit moins de suivre la chaîne des causes que de déterminer les caractères, les modes et le sens profond de l'activité, en les rattachant à une hiérarchie de manières d'être ou de tendances psychologiques.

A l'autre extrémité de la série chronologique, on lira les travaux de M. Cazamian, que recommandent un sens très averti des difficultés de la matière et une érudition large.[1] Ce sont assurément les réalisations les plus approchées que nous ayons.

[1] Voir chapitre II, § 22 ; chapitre IX, § 3.

BIBLIOGRAPHIE (Voir celles des chapitres VII et IX)

E. Hennequin, *La Critique scientifique ; Analyse psychologique : la synthèse.*

Journal de psychologie (Alcan).

Ch. Richet, *Essai de psychologie générale* (Alcan, 10e éd., 1919).

Dr le Bon, *Lois psychologiques de l'évolution des peuples* (Alcan, 15e éd., 1920). — *Psychologie des foules* (ibid., 28e éd., 1921). — *Psychologie du socialisme* (ibid., 9e mille, 1920).

P. Janet, *L'Automatisme psychologique* (ibid., 7e éd.) ; *Les Médications psychologiques* (ibid., 3 vol., 1919).

E. Boutmy, *La Psychologie du peuple anglais.*

J. Bardoux, *Essai d'une psychologie de l'Angleterre contemporaine* (Alcan, 2 vol., 1906 et 1907). — *L'Angleterre radicale. Essai de psychologie sociale* (ibid., 1913).

E. Seillière, *La Philosophie de l'impérialisme*, 4 vol. (Plon-Nourrit). — *Introduction à la philosophie de l'impérialisme* (Alcan, 1911. Voir *Une nouvelle psychologie de l'impérialisme, Ernest Seillière*, par Louis Estève, Alcan, 1913).

L. Cazamian, *L'Angleterre moderne, son évolution* (Flammarion, 1911). — *Études de psychologie littéraire* (1913). — *L'Évolution psychologique et la littérature en Angleterre*, 1660–1914 (Alcan, 1920).

CONCLUSION

Je rappelle aux étudiants que je n'ai pas voulu épuiser la matière, mais seulement dégager les préceptes les plus directs de la méthode.

Qu'ils ne se laissent pas intimider par la complication apparente de certaines techniques, et la difficulté des problèmes qu'elles ont pour objet de résoudre. Les choses sont plus formidables sur le papier qu'en réalité ; un peu de pratique simplifie et éclaircit ce que la théorie ennuage. Il s'agit avant tout de comprendre la nécessité et d'acquérir le goût du savoir, de contracter un certain besoin de précision et de rigueur, de se plier à une discipline exacte, de prendre une habitude, une direction d'activité. Le reste vient par le travail et par l'usage. Il serait déraisonnable de mettre à la critique des conditions si dures qu'elles la rendent impossible ; la perfection n'est pas de ce monde ; il suffit d'aller aussi loin que l'infirmité humaine le permet. Or, non seulement l'abondance et la qualité de la production critique depuis quarante ans prouvent l'efficacité de ces méthodes ; mais d'excellents, de remarquables travaux ont été menés à bien par de très jeunes gens.[1] Cela est encourageant.

Des techniques que j'ai exposées, les premières relèvent de l'analyse, les dernières de la synthèse. A chacun de consulter son goût et ses forces, et de s'en tenir à celles qu'il sent le mieux lui convenir. Les esprits complets allient la rigueur à l'étendue ; les grandes synthèses, les histoires générales leur sont réservées. Au-dessous, certains aiment creuser à fond des questions limitées ; d'autres

[1] *Amyot traducteur de Plutarque*, par René Sturel ; *L'Apologie du luxe au dix-huitième siècle. Le Mondain et ses sources*, par A. Morize ; *Recherches sur les sources du Discours de J-J. Rousseau sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, par J. Morel ; *La Bataille réaliste*, par E. Bouvier, ont commencé par être des Mémoires pour le Diplôme d'Études supérieures.

préfèrent travailler en surface. Les meilleurs livres sont ceux qui aboutissent, par des recherches poussées en profondeur et en largeur, aux résultats les plus généraux.

Il semblerait que les apprentis dussent aller d'abord aux travaux d'analyse, pour apprendre le métier. L'expérience montre que cela n'est pas sans danger. L'analyse satisfait l'esprit par ce qu'elle comporte de perfection relative ; mais, en l'aiguisant, elle le limite ; il n'est pas toujours facile de se dérober à son attrait, et, à la longue, elle fait perdre en puissance ce qu'elle fait gagner en pénétration. D'autre part, les différentes techniques ne mettent pas en jeu les mêmes facultés ; les unes demandent plus de logique, les autres plus d'imagination ; elles laissent plus ou moins à faire à la liberté ; certaines se tiennent plus près des faits, d'autres vont plus loin, plus haut, exigent une main plus forte, un sens philosophique plus large. Elles ne forment pas une chaîne qu'on puisse suivre du premier au dernier chaînon, elles ne préparent pas directement l'une à l'autre, bien que leur bénéfice à toutes finisse par se retrouver dans la critique.

Aussi faut-il plutôt conseiller aux jeunes gens d'aller droit à la forme de critique pour laquelle ils se croient ou se sentent nés, et d'y essayer leurs forces d'abord sur des problèmes limités ou pas trop difficiles. Une fois maîtres de leur technique spéciale, ils s'attaqueront à des questions de plus en plus larges ; leur progrès se marquera par l'ampleur croissante de leur étreinte.

Il ne faut pas trop se flatter de conduire sa vie sur un plan rigoureux ; les circonstances ont vite fait de déranger les projets les mieux conçus, et sans doute il vaut mieux ne pas s'enfermer dans un coin de la littérature. Pourtant, ce serait une vie fructueuse que celle où le jeune homme choisirait, dès son entrée dans la carrière, un siècle, une période, un ordre de questions, auquel il se consacrerait, ou du moins auquel il reviendrait avec prédilection. Il finirait, en dix ou quinze ans, par dominer son sujet et pour-

rait en avancer singulièrement, sinon en achever l'étude. Il suffirait de ne pas prendre une spécialité étroite, de sorte que l'œuvre pût se développer par rayonnement des fragments limités du début à la période entière. Les nécessités de l'enseignement ou les curiosités à côté se chargeraient d'introduire la variété indispensable dans un travail d'orientation fixe.

La nécessité et l'impossibilité de tout voir par soi-même mettent des difficultés particulières aux synthèses un peu larges, à plus forte raison aux histoires générales de la littérature. La plupart ont bien peu d'autorité et sont, à vrai dire, en dehors de la critique telle que nous l'entendons ; elles n'ont d'autre excuse, comme d'autre raison d'être, que leur utilité. Personne, sans doute, ne peut échapper entièrement à la connaissance de seconde main. A chaque époque, il existe une tradition critique, c'est-à-dire un trésor de vérités plus ou moins acquises, plus ou moins vraies, auquel chacun peut et doit puiser. Des constructions de faits, des tracés historiques se transposent encore assez bien des ouvrages spéciaux aux histoires générales, sous réserve des contrôles nécessaires. Mais rien ne remplace l'impression personnelle, quand on en vient à caractériser les talents, à exposer les philosophies, à entrer dans la nuance. L'exécution de ces grandes Sommes suppose trois conditions, dont aucune n'est banale, et dont la réunion est encore plus rare : une souplesse d'assimilation exceptionnelle, une érudition de première main très étendue (et dans cette érudition je fais rentrer la lecture des œuvres) qui permette de critiquer les conclusions acquises sur les quatre siècles de notre littérature moderne et qui y ajoute, enfin une puissance de construction historique et philosophique hors ligne. Les synthèses moins importantes exigent les mêmes dons, à proportion de leur importance.

En définissant, avec autant de précision et de clarté que je l'ai pu, l'objet et les moyens de chaque technique,

j'espère avoir donné aux étudiants l'idée nette de ce que chacune d'elles peut rendre. En distinguant bien les problèmes, on est déjà sur la voie de la solution. A des questions mal posées, inexistantes ou inaccessibles, aucune méthode ne peut fournir de réponse satisfaisante. Chaque question bien posée implique ses moyens de preuve, généraux ou particuliers, uniques même. Il ne faut pas non plus forcer ses conclusions, et, par exemple, d'une étude sur Racine, induire tout le siècle, toute la société. Il faut se méfier des faits dits représentatifs ; souvent ils ne paraissent tels que pour les besoins de la démonstration, ou parce qu'on ignore les autres faits qui les encadrent, les limitent ou les contredisent. Il faut savoir, dans chaque cas, tout ce qu'on peut savoir ; ne pas construire ce qui peut se constater ; ne pas affirmer, quand on peut et doit prouver ; se défier de la hâte, de la passion, de l'imagination ; de chaque fait, se demander : qu'est-ce qu'il signifie, qu'est-ce qu'il prouve ? de chaque idée, de chaque conclusion ; est-elle prouvée ?

Et maintenant qu'il soit bien entendu que ces techniques, si pénétrées qu'elles soient d'esprit critique, ne sont pas exactement la critique. Elles lui préparent les voies, lui déblaient le terrain, l'aiguisent, l'assurent, mais elles ne dispensent pas du corps-à-corps avec la pensée et la forme des œuvres, dont l'intelligence et l'appréciation constituent proprement la critique. Les qualités qui y sont nécessaires, tout en pouvant se développer jusqu'à un certain point par un entraînement méthodique, ne se réduisent guère en corps de méthode ; elles sont un don de nature, et relèvent de la formation générale de l'esprit.

PRINTED IN ENGLAND AT THE OXFORD UNIVERSITY PRESS

This book may be kept

FOURTEEN DAYS

A fine will be charged for each day this book is kept overtime.

Loaned	Returned	Loaned	Returned
WWU MAR 2 1 1972			

840.9
R834ox
Te